



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

RENAN SALMISTRARO

**O IMPASSE EM *O INOMINÁVEL*
E OS LIMITES DO ROMANCE**

**CAMPINAS,
2019**

RENAN SALMISTRARO

O IMPASSE EM *O INOMINÁVEL* E OS LIMITES DO ROMANCE

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas para obtenção do título de Doutor em
Teoria e História Literária, na área de Teoria e
Crítica Literária**

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

**Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pelo aluno
Renan Salmistraro e orientada pelo
Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão**

CAMPINAS,

2019

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6312-0614>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Dionary Crispim de Araújo - CRB 8/7171

Sa35i Salmistraro, Renan, 1986-
O impasse em O Inominável e os limites do romance / Renan Salmistraro. –
Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Beckett, Samuel, 1906-1989. 2. Guerra e literatura. 3. Ficção - História e
crítica. I. Durão, Fabio Akcelrud. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The deadlock of The Unnamable and the limits of the novel

Palavras-chave em inglês:

Beckett, Samuel, 1906-1989

War and literature

Fiction - History and criticism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Jorge Mattos Brito de Almeida

Livia Bueloni Gonçalves

Markus Lasch

William Diaz Villareal

Data de defesa: 05-02-2019

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Jorge Mattos Brito de Almeida

Markus Volker Lasch

William Diaz Villareal

Livia Bueloni Gonçalves

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Havia ruas largas, todas muito semelhantes umas às outras, e ruelas ainda mais semelhantes umas às outras, onde moravam pessoas também semelhantes umas às outras, que saíam e entravam nos mesmos horários, produzindo os mesmos sons nas mesmas calçadas, para fazer o mesmo trabalho, e para quem cada dia era o mesmo de ontem e de amanhã, e cada ano o equivalente do próximo e do anterior.

(Charles Dickens, *Tempos difíceis*)

Pense, porco!

(Samuel Beckett, *Esperando Godot*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, Fabio Akcelrud Durão, por ter acreditado nas ideias aqui desenvolvidas quando elas não passavam de indicações desconexas num projeto de pesquisa. Sem seu aceite inicial e sem sua leitura, acompanhamento e intervenções esta tese dificilmente existiria.

Aproveito também para mencionar todos os orientandos, ex-orientandos e convidados que passaram pelo grupo de Teoria Crítica, cujas discussões contribuíram para o amadurecimento de diversos conceitos empregados neste trabalho.

Não posso deixar de destacar a excelente estrutura e vivência universitária disponíveis na Unicamp, que se manteve pública e gratuita, apesar dos vinte e quatro anos de insistentes ameaças à sua autonomia.

Não fosse assim, todo o esforço de meus pais, José e Tereza, e de minha avó, Elza, para que eu chegasse a este momento teria sido em vão. A eles agradeço por muito mais do que as palavras podem dizer.

Milena, por compreender minha ausência. Espero que não tenha se acostumado com isso.

CAPES, cujo financiamento permitiu a dedicação integral à pesquisa.

RESUMO

O chamado “impasse” em *O Inominável* remete a um momento de perturbação da trajetória literária de Samuel Beckett. As cartas e confissões do autor demonstram que após esse livro ele se viu na mesma encruzilhada de seu narrador, sem saber como continuar, devendo ainda continuar. Não por acaso este trabalho é seu último texto em prosa mais longo. Em vez de analisar o episódio por um viés biográfico, o desenvolvimento desta tese permite pensar o impasse como um impedimento do próprio romance na sociedade do pós-guerra. Nesse sentido, suas questões iniciais – onde agora? quando agora? quem agora? – expõem a necessidade de pensar novas estruturas da prosa romanesca, que sejam capazes de representar a nova ordem do capitalismo administrado. Ao mesmo tempo em que o impasse aponta para os limites do romance, especificamente redefinindo sua relação com o realismo formal, ele também projeta uma nova potencialidade do gênero, resgatando seu desenvolvimento histórico marginal. A condição de *O Inominável* é assim ambivalente: é um romance do pós-guerra, mas também um romance verdadeiro ou um romance verdadeiro por se configurar como um romance do pós-guerra.

Palavras-chave: teoria do romance; literatura do pós-guerra; teoria crítica.

ABSTRACT

The so-called "impasse" in *The Unnamable* refers to a moment of disturbance in Samuel Beckett's literary trajectory. The letters and confessions of the author demonstrate that after this book he found himself at the same crossroads of his narrator – "I can't go on, I'll go on". Not by chance this work is his last text in longer prose. Instead of analyzing this episode for a biographical bias, the development of this thesis allows us to think of this impasse as an impediment to the novel itself in postwar society. In that sense, your initial questions – where now? when now? who now? – expose the need to think of new structures of the novel, which are capable of representing the new order of capitalism. While the impasse points to the limits of the novel, specifically redefining its relation to formal realism, it also projects a new potentiality of the genre, rescuing its marginal historical development. The condition of *The Unnamable* is thus ambivalent: it is a postwar novel, but it is also a true novel or a true novel for setting itself up as a postwar novel.

Keywords: theory of the novel; post-war literature; critical theory.

SUMÁRIO:

Introdução, p. 11.

O impasse em *O Inominável*, p. 16.

O problema da linguagem, p. 18; *O uso da paródia*, p. 21; *Do fracasso como categoria estética à ruptura*, p. 25; *Após o romance terrível: as potencialidades da indústria cultural*, p. 29.

Os limites do romance, p. 35.

1. *A fossilização do estilo romanesco*, p. 39; *O realismo formal*, p. 40; “*Romance tradicional*” ou *forma periférica?*, p. 42; *A incorporação do romance no Ocidente*, p. 46; *Questões de virtude e de verdade*, p. 51; *A epopeia burguesa*, p. 57; *Fundamentos da prescrição do realismo soviético*, p. 64; *O problema da representação da História*, p. 74; *A prescrição do realismo*, p. 81.

2. *O Inominável como o não gênero romance*, p. 82; *A posição do narrador*, p. 90; *A voz narrativa entre a autoridade e a impotência*, p. 92; *A reação ao monólogo anterior*, p. 94; *A arbitrariedade da forma artística*, p. 103; *A retórica da contradição*, p. 108; *A ruptura como resistência à representação*, p. 113; *A representação como obsessão paradoxal*, p. 118; *A obsessão como questão de verdade*, p. 121; *O pensamento mimético*, p. 124.

O romance na condição inominável do pós-guerra, p. 132.

1. *Quem agora?*, p. 132; *O caso Mahood*, p. 134; *Uma alegoria do consumo?*, p. 137; *Do desejo de reconhecimento à subjugação do corpo pelo capital*, p. 139; *No contexto de expansão do capital variável no pós-guerra*, p. 143; *Animalização na ordem da produção fordizada*, p. 148; *Política do apagamento histórico*, p. 152; *O corpo como medida de todas as coisas*, p. 157.

2. *Questões de literatura e estética*, p. 160; *A polêmica em torno de Jack Butler Yeats*, p. 160; *Catastrophe: a representação da História*, p. 172; *A autonomia da arte enquanto princípio estético*, p. 181.

Considerações finais, p. 187.

Referências Bibliográficas, p.191.

INTRODUÇÃO:

Embora o ponto de partida seja *O Inominável* (1953) de Samuel Beckett, esta tese não se resume a examinar um único livro nem somente um autor. Tal obra interessa pelo potencial de redefinir as convenções do romance europeu – sobretudo, a partir de sua relação com o realismo. Nessa perspectiva, é possível intuir um diálogo direto entre o estilo adotado por Beckett e a grande tradição realista, cuja crise produziu uma variedade de discursos a respeito da “morte do romance”, que ganharam força a partir da crítica ao naturalismo pela geração francesa de 1890, encabeçada por autores como Jules Renard e Joris-Karl Huysmans. Ao longo das primeiras décadas do século XX, a crise apenas se agravou, chegando o romance a ser declarado morto nos turbulentos anos 1920; mais tarde, ele acabou elitizado pelas discussões técnicas das vanguardas e do *nouveau roman*, até que, de repente, na década de 1970, a figura do romancista ressurgiu, aparentemente mais viva do que nunca. A proliferação de novos títulos de sucesso varreu a problemática em torno do romance para baixo do tapete, escondendo a necessidade de diferenciar a crise do romance realista da crise do romance enquanto gênero.

Parte da retomada do romance justifica-se a partir de sua apropriação pela cultura de massa, cuja consequência imediata foi a exclusão da crítica à representação (GROYS, 2008). Como a indústria cultural dedica-se à repetição de modelos que deram certo, ela tende a não admitir o movimento de retorno da obra literária sobre si mesma – como questionamento de seus próprios procedimentos formais, o que foi, por exemplo, enormemente explorado pelas vanguardas. O processo de ocultação da forma abre espaço para a redenção tardia do realismo, sob a aparência do realismo mágico ou mesmo do neorrealismo. Infelizmente não será possível avançar o *corpus* desta pesquisa a tal momento em que o alargamento do realismo formal parece ter gerado uma espécie de “crise da crise do romance”, ocultando a tensão estrutural entre forma e conteúdo do gênero romanesco em nome de sua sobrevivência no capitalismo avançado. *O Inominável* de Samuel Beckett representa, nesse contexto, a necessidade de resgatar a consciência de crise do romance através da crítica à representação, pois disso depende sua continuidade no mundo contemporâneo.

Outro fator que pode justificar a retomada do romance é o processo de ocultamento da história nos países europeus pós-1945; sem ele, é possível que o sucesso da dinâmica de espetacularização do sofrimento por parte da indústria cultural não tivesse sido

tão representativa do pós-guerra. O silêncio em relação aos últimos acontecimentos, que marcou os anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial, estimulou uma reconstrução não apoiada na memória recente de extermínio e destruição, mas com base nas grandes construções arquitetônicas que remontavam ao glorioso passado imperialista europeu (JUDT, 2006, p. 21).¹ Tal projeto pode explicar o ressurgimento do grande romance de feição realista à medida que ele se afirmou no século XIX – uma época de nacionalismo e de consolidação do poder ideológico da burguesia.

Em resumo, o ressurgimento do romance, baseado no encobrimento de questões formais, tende a reafirmar o vínculo com o realismo. Inclusive a recente obra de um dos principais críticos literários contemporâneos, *The Antinomies of Realism*, de Fredric Jameson, toma romance e realismo como uma coisa só. Ademais, é também notável nas obras de Jacques Rancière, talvez o principal filósofo ainda vivo a refletir sobre estética, uma inclinação ao realismo do século XIX, o que sugere seu efeito poderoso sobre o imaginário atual, mesmo no auge da derrocada do capitalismo avançado. Isso caracteriza a crítica literária contemporânea como um campo pouco interessado em desenvolver ferramentas de análise que permitam distinguir um “romance verdadeiro” de um simulacro. Por isso, o retorno a textos em prosa que surgiram num período em que o romance parecia impossível, textos que Berardinelli (2007) definiu como “últimos romances”, entre os quais se encontra *O Inominável*, se faz urgentemente necessário tendo em vista que o maior sinal da morte do romance é o desinteresse por suas leis formais. Nesse cenário, o romance verdadeiro estaria condenado ao passado, como a estética de Rancière parece sugerir, enquanto as obras do presente não podem ser mais do que simulacros reproduzidos sob a lei da mercadoria. Considerando ainda que o romance é historicamente um gênero marginal, portanto, alheio às sistematizações das poéticas, é plausível supor que somente a partir de textos limites suas características essenciais podem ser postas à luz, pois eles sustentam as tensões que historicamente constituíram o gênero. Aliás, o potencial de questionamento das convenções romanescas é justamente o que caracteriza o impasse em *O Inominável*.

Nesse sentido, o primeiro capítulo, “O impasse em *O Inominável*”, é dedicado a uma introdução geral dos elementos de ruptura presentes em tal obra, bem como visa situá-la

¹ Esta consciência histórica aparece no emblemático ensaio de Samuel Beckett, “A capital das ruínas” (1945), no qual ele retrata sua experiência como motorista de ambulância na cidade de Saint-Lô, uma das mais destruídas pelos bombardeios alemães. Beckett descreve ironicamente a reconstrução das paredes dos hospitais com aço de aviação, a fim de torná-las mais resistentes a uma guerra futura. O ensaio assim descreve uma perspectiva histórica contrária à do anjo benjaminiano, impulsionado para o futuro com as asas abertas para o passado, com os olhos plenos de barbárie. O que Beckett ironiza é a reconstrução de uma sociedade que se quer a mesma e, por isso, se prepara para sofrer as mesmas consequências no futuro, idêntico ao presente de sofrimento e extermínio.

no universo fictício de Beckett, que se apresenta como um sofisticado manipulador da forma artística. As constantes rupturas presentes em sua obra forçosamente faz da reflexão sobre a forma um aspecto central da criação literária. Será necessário então abrir um parêntese a fim de compreender o quanto o retorno da obra sobre si mesma confunde-se com o papel da tradição no contexto do desenvolvimento histórico do romance. Desse modo, o segundo capítulo – “Os limites do romance” – apresenta uma reflexão crítica de dois dos mais influentes estudos sobre o gênero em destaque (*A ascensão do romance*, de Ian Watt, e *A teoria do romance*, de György Lukács). A influência desses estudos confunde-se com a correlação estreita entre romance e realismo, que serve de pressuposto aos dois autores. Rever tanto a teoria de Watt sobre o realismo formal, quando a hipótese lukácsiana do romance como epopeia burguesa, permitirá uma reflexão a propósito da natureza estrutural do gênero romanesco, bem como o questionamento do que a tradição literária tende a apresentar como “crise do romance”. Apesar do envelhecimento de tais referências, a força que elas ainda exercem sobre a crítica literária contemporânea é mais um sinal da crise do romance, que condena as tensões da forma ao passado, a favor de um gênero que apenas se perpetue no presente enquanto reprodução técnica.

Na parte final do capítulo será possível estabelecer a diferença entre essas duas principais concepções do romance e aquela presente em *O Inominável*. O trabalho de destruição beckettiano converge com a natureza paródica e marginal do gênero romanesco, de modo que o esgotamento das leis do romance realista lança luz sobre a longa tradição da prosa na literatura. Tal resgate, por sua vez, impõe a necessidade de pensar o real alcance dessa espécie de “literatura da destruição”, típica do modernismo tardio. Essa reflexão será feita a partir de uma entrada progressiva no romance tomado como objeto nesta tese: as discussões sobre a posição do narrador e da estrutura retórica da epanortose contribuirão para preparar a análise de *O Inominável* como um romance do pós-guerra, muito embora a tradição literária ocidental tenda a considerar a dissolução do realismo formal como “não romance”, a exemplo de Tadié: “os romances serão cada vez mais raros: ou antes, teremos de aceitar chamar “romance” a conjuntos de fórmulas que já não correspondem às regras, nem aos modelos, nem a uma filosofia” (1992, p. 81). Ora, a hipótese de que não seria mais possível considerar as transformações da prosa no século XX como “romance” implica uma noção clara e definida do que seria tal gênero. Como será possível perceber no início do capítulo 2, a concepção fossilizada da forma romanesca não existia antes do realismo burguês. Pensar *O Inominável* como um *romance* do pós-guerra, portanto, exige uma reflexão crítica a respeito

da compreensão ocidental do gênero romanesco. Por outro lado, a afirmação do romance no período de dissolução da arte burguesa impõe novas dificuldades acerca do projeto de destruição moderno, uma vez que o esgotamento de suas supostas normas não implica um desvanecimento completo do gênero, mas uma possível redefinição de suas características, as quais emergem do confronto com a realidade social.

Considerando que a principal base conceitual em torno dos discursos sobre a crise do romance está firmada na desintegração do indivíduo moderno, o capítulo “O romance no contexto inominável do pós-guerra” oferece uma análise da categoria do personagem em *O Inominável*. Através do “caso Mahood” será possível desdobrar alguns dos princípios formais presentes no modo de representação da realidade empírica por Beckett. O foco da análise é demonstrar como a abstração e o aparente estranhamento do universo fictício beckettiano assimilam as forças sociais fundamentais do pós-guerra. O desdobramento desse tópico recai em algumas discussões no campo da estética, que retomam as dicotomias presentes entre aquilo que o autor esperava com sua obra e o papel social que ela efetivamente exerce. A peça *Catastrophe*, idealizada para a ocasião de um festival em homenagem a Václav Havel é um exemplo emblemático de tal dicotomia; seu tratamento da representação da história coincide com o efeito de abstração e distanciamento também presentes em *O Inominável*.

A análise de *O Inominável* como exemplar de um momento específico do desenvolvimento histórico do romance – aquele do pós-guerra – não deixa de ser ambivalente. A destruição dos parâmetros realistas, que por muito tempo nortearam a criação em prosa, está implícita logo nas questões de abertura: onde agora? quando agora? quem agora? Seu efeito imediato é apontar para uma *longue durée* da forma do romance ou, ao menos, para um aspecto universal da forma que permaneceria intocável diante de suas manifestações particulares. As definições do romance como “histórias de amor” (pensando no romance grego) ou histórias de aventura e fantasia (baseadas no romance medieval) ou descrição da vida cotidiana (como sugerido pelo romance moderno) são todas desacreditadas em igualdade nesse contexto em que os parâmetros realistas, que sem dúvida representam o momento de maior triunfo do gênero romanesco, são desafiados. O aparente descompasso entre a especificidade do romance no pós-guerra e a abertura da forma romanesca a uma espécie de atemporalidade é enfrentado pelo reconhecimento do romance como um gênero desde sempre aberto às leis da ficcionalidade. Nesse sentido, o que uniria a hipótese de Dumézil a propósito da passagem do mito ao romance ou a oposição de Cervantes ao romance de cavalaria e o desafio de Beckett aos pressupostos do realismo é o reconhecimento de uma tensão

permanente entre o mundo fictício da obra de arte e a realidade empírica. As particularidades que a escrita em prosa assumiu ao longo do tempo seriam apenas a aparência de uma estrutura mais fundamental baseada na ficcionalidade. Assim o estado de destruição assumido pelo romance no pós-guerra, aqui representado por *O Inominável*, sustentaria tal aspecto característico da forma romanesca. Daí ao mesmo tempo em que a obra comporta a especificidade de seu momento histórico, ela também preserva a essência da prosa de ficção, como uma estrutura historicamente aberta à crítica da representação e à polarização entre forma e conteúdo. Como isso se dá é o objeto das páginas seguintes.

O IMPASSE EM *O INOMINÁVEL*

Aquele que seria o sexto e último romance de Samuel Beckett, *O Inominável* (1953), costuma ser encarado pelos especialistas como a conclusão de uma trilogia supostamente formada por *Molloy* (1951) e *Malone morre* (1951).² Porém, a existência de uma trilogia do pós-guerra é uma hipótese claramente discutível. Embora o manuscrito da versão francesa de *O Inominável* já existisse em 1951, quando *Molloy* é publicado, não há nenhum indício de que Beckett tivesse em mente uma trilogia. Na verdade, há na narrativa de *Molloy* uma possível alusão a um dueto, uma vez que o narrador prevê a sua narrativa acompanhada por apenas mais uma, possivelmente a de Malone: “Desta vez, depois mais uma, eu penso, depois estará terminado, penso, com aquele mundo também” (BECKETT, 2007, edição eletrônica). Tal alusão faz todo sentido quando analisado o processo de criação dos três romances. Os manuscritos indicam que *Molloy* foi concluído rapidamente em seis meses – entre maio e novembro de 1947. *Malone morre* foi iniciado pouco mais de vinte dias depois, em 27 de novembro, e leva praticamente o mesmo período (sete meses) até ser concluído em 30 de maio de 1948. *O Inominável* tem início somente um ano depois, em março de 1949 e se estende por praticamente mais um ano, até janeiro de 1950.

Percorrendo as cartas do autor, a imprecisão quanto à existência ou não de uma trilogia fica ainda mais evidente. Em 4 de janeiro de 1948 (2011, vol. 2, p. 71), pouco depois de terminar *Molloy*, Beckett o descreve ao amigo Thomas MacGreevy como o penúltimo livro da série iniciada por *Murphy* (1938). Tal posição, além de corroborar a passagem da narrativa

² A ideia de trilogia já está presente, por exemplo, nas duas primeiras tentativas de uma interpretação geral da obra de Beckett – os estudos de Michael Robinson (1969) e David Hesla (1971). Para o primeiro, o que uniria os três romances seria a intenção de abandonar a aparência da ficção em nome da realidade absoluta das coisas; já a perspectiva filosófica adotada por Hesla faz com que ele os veja como uma “trilogia” sobre a dissolução do ser. Esta perspectiva permanece inclusive em estudos mais recentes: Bruno Clément (1994), por exemplo, descreve os três romances como uma trajetória da identidade a caminho da dissolução. Entre outros temas mencionados para defender a unidade das três obras é possível citar o estudo de Daniel Albright (2003), que sustenta a ideia de trilogia em virtude do conflito entre voz e escrita. Mesmo no Brasil, a hipótese de trilogia é tomada como certa: para Célia Berretini (2004), os três romances formam um todo no qual “narrar é a grande história”. Fábio de Souza Andrade (2001) apresenta seu estudo como “um exame detido da trilogia romanesca do pós-guerra, compreendendo *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*”. Até mesmo na tradução mais recente de *L’Innommable* para o português, João Adolfo Hansen inicia a apresentação do livro da seguinte forma: “ÚLTIMO ROMANCE da trilogia formada por *Molloy* (1947) e *Malone Morre* (1948), *O Inominável* (1949) põe em cena (...)” (BECKETT, 2009, p. 7).

de Molloy, tomando *Malone morre* como a conclusão de uma etapa, traz um segundo elemento que problematiza ainda mais a ideia de trilogia: Beckett alude a uma série mais ampla, que abrangeria desde *Murphy*, seu primeiro romance publicado, até *Malone morre*. Aparentemente, ele escreve *O Inominável* levando em consideração esta hipótese de uma série romanesca mais ampla. Na parte final do romance, quando as indefinições que acometem a voz do narrador parecem insuperáveis, ele considera que talvez esteja num poste, amarrado, olhos vendados, amordaçado, citando Shelley em algum ponto de Battersea Park –lugar significativo onde Murphy pede Celia em casamento (BECKETT, 2009, p. 158). Outro ponto de contato é a referência aos personagens anteriores como “pacotes de serragem, a começar por Murphy” (idem, p. 155), o que remete à serragem utilizada para elevar a altura de Mahood no vaso. É possível levar ainda mais longe a questão pensando na homonímia (B-M-W) entre os personagens de *O Inominável* (Basile, Mahood, Worm) e os primeiros protagonistas de Beckett: Belacqua, Murphy e Watt, como sugerido por Ackerley & Gontarski (2004). Sem mencionar as inúmeras referências pela voz Inominável aos narradores que vieram antes dela, não só Malone e Molloy, como “Murphy e os outros”.

Todavia, apesar de mencionar esta série em várias oportunidades, Beckett nunca é explícito quanto aos elementos que uniriam as obras, de modo que sua posição quanto à existência de uma série ou de uma trilogia está longe de ser inequívoca.³ Em uma carta (a George Reavey, 2 de junho de 1952. 2011, p. 335), Beckett chega a se referir aos três romances do pós-guerra como um conjunto. Essa posição se mantém até o momento em que discute a tradução dos três romances para a língua alemã. Nesse período, ele fica entusiasmado com a possibilidade de atribuir um título comum aos três livros. É nessa fase, contudo, que ele reflete melhor a questão, concluindo que os romances não formam um todo, a não ser pela dificuldade dos personagens de seguir em frente. Nesse caso, o ponto de partida poderia mesmo ser Murphy (carta a Peter Suhrkamp, 9 de janeiro de 1954. Idem, p. 441). Por

³ Beckett não esclarece sua posição nem mesmo nas raras entrevistas que concedeu. Em 1956, a Israel Shenker, ele destaca o papel singular de *O Inominável* em relação às obras anteriores, como “desintegração completa” do que ainda havia no fim de *Malone morre* – o nomeável (“At the end of my work there’s nothing but dust – the namable. In the last book – ‘L’Innommable’ – there’s complete disintegration. No ‘I,’ no ‘have,’ no ‘being.’ No nominative, no accusative, no verb. There’s no way to go on”. Graver & Federman, 2005, p. 162). Mas em 1961, Beckett não sustenta a singularidade atribuída cinco anos antes a *O Inominável*. Na entrevista concedida a Gabriel D’Aubarede, ele repete a hipótese mais adotada pela crítica: Malone teria surgido de Molloy e o Inominável de Malone (“‘Malone’ grew out of ‘Molloy’, ‘The Unnamable’ out of ‘Malone’, but afterwards – and for a long time – I wasn’t at all sure what I had left to say”. Idem, p. 239).

fim, ele se recusa a atribuir um título comum para a edição alemã, mas, quando John Calder, seu editor inglês, propõe a publicação conjunta dos três romances, a posição de Beckett não deixa de ser ambígua, uma vez que celebra e esnoba a oportunidade de vê-los publicados juntos – o que de fato acontece em 1959, sob o título *Three Novels*.⁴

Embora o intervalo entre a produção de cada obra e o tempo que Beckett leva para escrevê-las sejam curtos, não ultrapassam os meses, diferentemente de romances que exigiram mais fôlego, como *A Montanha Mágica* ou *Em busca do tempo perdido*, cuja criação ultrapassou uma década, é nítido que há um intervalo maior entre a escrita dos dois primeiros romances da suposta trilogia e *O Inominável*. Talvez o esgotamento para continuar na prosa tenha levado Beckett a se aventurar no teatro, com a peça *Esperando Godot*, iniciada em outubro de 1948, cinco meses após terminar *Malone morre*, e concluída em janeiro de 1949, dois meses antes de iniciar *O Inominável*. Durante a elaboração deste romance, Beckett ainda se dedicaria à tradução de uma antologia de poesia mexicana e a *Três diálogos com George Duthuit* (obra que, como será demonstrado, sublinha aspectos importantes a respeito das reflexões do autor no campo da estética).

A exposição desses fatos é importante para que a ideia de trilogia não oculte a posição singular ocupada por *O Inominável* entre as obras de Beckett. Ao ser inocentemente tomado como a conclusão da trilogia do pós-guerra, ele pode ser visto como o encerramento de uma fase de seu trabalho. Já o rompimento com tal hipótese permite pensar este romance como o início de tudo o que Beckett fará a seguir. A radicalidade presente nele tem mais familiaridade com o que vem depois do que com as obras anteriores, uma vez que ele inaugura uma fase em que se abdica completamente do curso tradicional da narrativa burguesa, com o esfacelamento dos personagens em figuras ínfimas e fantasmagóricas, a extrema ficcionalidade do espaço e a abolição do tempo linear. Doravante, ao invés de ser a conclusão de suas primeiras preocupações, a narrativa do *Inominável* aponta para o novo posicionamento estético de Beckett, muito mais radical do que o anterior, concluído por *Malone morre*. Esta distinção pode ser analisada através de duas características: o problema da linguagem e o uso da paródia.

O PROBLEMA DA LINGUAGEM

⁴ “Le rêve, pour mes rhumatismes”. A Jérôme Lindon, 11 de novembro de 1956. Idem, p. 671.

Em *O Inominável* a linguagem assume uma posição temática central, que acaba antecipada até mesmo pela escolha do título. O manuscrito indica que o título inicial seria *Mahood*, mantendo a lógica de nomear os romances com o nome próprio dos protagonistas, uma prática que Beckett adotara desde *Murphy*. Portanto, ainda que sua superação não seja suficiente para sustentar um dueto entre *Molloy* e *Malone morre*, a mudança de título de *Mahood* para *O Inominável* expõe uma transformação do foco do romance. Os nomes próprios que compõem o título das primeiras obras assumem, de certa forma, a centralidade do problema do ser na estrutura da narrativa. É nessa linha que Molloy pode ser interpretado como aquilo que Moran se torna quando sai em busca de si mesmo; ao passo que Malone dissolve-se entre suas criaturas (Saposcat e Macmann). Mas o *Inominável* não só carece de nome próprio como de definição. Paradoxalmente, ele é referido pelo nome que indica a própria impossibilidade de nomear: “inominável”.

É interessante pensar esta questão do nome através do percurso de Beckett entre o francês, a língua que ele escolheu para escrever, e o inglês, sua língua materna, para a qual ele verte o romance no ano de 1958. O significado de *innommable* em francês não remete apenas ao que não pode ser nomeado, por não ser possível definir ou qualificar ou em função do nome não ser conhecido, mas especialmente ao que não pode ser nomeado pois possui uma existência muito baixa para receber um nome. *Innommable* pode ser usado, por exemplo, para se referir a um crime bárbaro ou a qualquer acontecimento vil a ponto de não merecer qualificação. A língua francesa possui pelo menos vinte e cinco sinônimos para esta palavra, que acentuam a ideia de um acontecimento ou de uma existência que inspira desprezo.⁵

Este raciocínio torna-se mais claro quando a voz nomeia uma de suas criaturas como Worm. O sentido literal de *worm* em inglês seria “verme”, mas também pode ser “larva”, quando se refere ao estágio de formação dos insetos. Esta definição condiz com a apresentação de Worm como “o primeiro de sua espécie”, aquele que é anterior ao pensamento, que surge quando Mahood, a criatura que prende a atenção da voz antes dele, é incapaz de afirmar que o homem é um mamífero superior. Mas Worm também é aquele que sobrevive a todos. Nessa condição ele lembra o destino do corpo, cujo apodrecimento nada mais é do que um processo de regeneração da vida, o que recupera o sentido do abjeto presente no título em francês.

⁵ Abject, écoeurant, atroce, bas, crapuleux, dégoûtant, fétide, haïssable, ignominieux, immonde, indicible, inexprimable, infâme, infect, inqualifiable, joli, malpropre, maudit, nauséabond, odieux, ordurier, répugnant, répulsif, sordide, turpide (RIPERT, 1995).

Ao aparecer na narrativa, Worm também retoma o problema do nome próprio. A voz inominável trata sua nomeação como um gesto arbitrário, atribuindo a esta arbitrariedade uma consequência irônica: “Sem nomes próprios, não há salvação”.⁶ A ironia desta passagem remete à relação bíblica com deus, cujo distanciamento é disfarçado pelo fato de conhecer suas criaturas pelo nome: “Ele chama as suas ovelhas pelo nome” (Jo 10,3). Inclusive, no dia do juízo final, a ressurreição triunfante dos eleitos se daria após Cristo ressuscitá-los um a um, chamando-os justamente pelo nome. Pensar a salvação como dependente dos nomes próprios significa inferir que o nome que Jesus utilizaria para ressuscitar seus filhos/irmãos não seria “João” ou “Maria”, mas um nome que se referisse especificamente ao morto que por ventura mereça ressuscitar; um nome, portanto, que permanece “inominável” entre as línguas humanas. A nomeação do ser, que no romance se confunde com a busca de uma definição do ser, é um ato impossível para a linguagem humana, que só se realizaria numa linguagem divina, isto é, idealizada.

É oportuno nesse momento abordar o sentido da palavra *unnamable* em inglês que, além de conservar a noção da língua francesa de “indescritível”, daquilo que não pode ser dito por ser demasiadamente ruim ou horrível, também comporta a ideia de “inefável”, que se confunde com a visão do sagrado, tanto que um dos possíveis antônimos para a palavra é *profane* (profano). É possível dizer em inglês do nome ou da natureza de deus que são *unnamables*. Este é o sentido da palavra que Lovecraft, por exemplo, emprega em seu conto de 1923, “The Unnamable”, que trata de uma entidade demoníaca que não pode ser percebida pelos sentidos humanos.

No caso do romance de Beckett, é fraco inferir que a “entidade diabólica” definida como “inominável” seja somente o ser e não tudo aquilo que é atravessado pela linguagem. A mudança do título de *Mahood* para *L’Innommable* pode remeter justamente a uma diferenciação da problemática central do romance em relação às obras anteriores. A questão do ser, que ocupa boa parte das narrativas de *Molloy* e *Malone morre*, é intermediada neste romance pelo problema da linguagem. Tal deslocamento pode ser identificado inclusive na organização da narrativa. As primeiras quarenta páginas são dedicadas a um preâmbulo que retoma as criaturas dos romances anteriores, apenas para situar a voz inominável num reino diferente, onde não é mais possível dizer quem fala, nem onde fala, nem quando fala.

⁶ É possível traçar um paralelo com a arbitrariedade do signo em Saussure, cujas considerações estavam no auge na França dos anos 1950 com a emergência do estruturalismo.

O USO DA PARÓDIA

As três perguntas que abrem o livro representam um claro questionamento das convenções romanescas, que inclusive inviabiliza o tom paródico dos romances anteriores. É a paródia que parece sustentar a reprodução do gênero romance de *Murphy* a *Malone morre*. O primeiro, por exemplo, é um jogo com a tradição da comédia filosófica (de Cervantes e Rabelais a Fielding e Joyce). Isso é observado pelo efeito irônico das descrições que, ao invés de instruir, entediam o leitor. Ele se desdobra pela exploração da insignificância dos detalhes, através de informações deliberadamente inadequadas. Como exemplo, há o segundo capítulo: uma descrição em forma de questionário, com detalhes tão inúteis quanto as medidas do peito do pé de Murphy. Vale lembrar que as descrições minuciosas são um dos elementos fundamentais da estrutura dos romances realistas, cuja forma é novamente parodiada em *Malone morre*, como um recurso insuficiente de acesso ao mundo objetivo: “O homem se chama Saposcat. Como seu pai. Primeiro nome? Não sei. Nem vai precisar. Os amigos o chamam Sapo. Que amigos? Não sei. Algumas palavras sobre seus verdes anos. Tem que ser”. (2014, p. 18).⁷

A inclinação à linguagem, cuja presença em *O Inominável* foi anteriormente destacada, representa um deslocamento da paródia no sentido de uma *retórica da contradição*. Esta se caracteriza num primeiro momento pela pretensão da voz de seguir ou por aporia ou por meio de “afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas” (BECKETT, 2009, p. 29). Ao longo do romance, o leitor percebe que não há uma alternativa,

⁷ É possível estender a análise da paródia a todos os romances de Beckett anteriores a *O Inominável*. Seu segundo romance, por exemplo, *Watt* (1953), configura-se como uma paródia do método de Descartes. Ao empregar a lógica e a razão para entender o mundo, Watt não consegue nada além de criar sistemas triviais e desconexos sem uma explicação do todo. A narrativa é composta por descrições em forma de sistemas numéricos que progridem até a falência do sistema linguístico, o que afeta a ordem sintática das frases e sua distribuição nos parágrafos, chegando até mesmo a inverter a disposição das letras nas palavras (por exemplo, “beg your pardon” torna-se “nodrap geb”). Assim o método cartesiano de intuir o essencial a partir dos acidentes é ironizado. Já *Mercier et Camier* (1970) parodia um tema característico da tradição romanescas: a busca. Os dois personagens iniciam uma jornada sem rumo, apenas para não ficarem parados. Inclusive, há quem veja nessa obra uma paródia de *O Peregrino*, de John Bunyan. *Molloy*, por sua vez, é relacionado ao gosto de Beckett pelos romances de Arthur Conan Doyle e Agatha Christie. Ele subverte o raciocínio e a lógica dos romances policiais, com pistas que não levam a nada, encontros arbitrários e desenvolvimento descontínuo. A narrativa é dividida em duas partes narradas na primeira pessoa: Molloy conta como chegou ao quarto de sua mãe, em seguida Moran conta sua busca por Molloy.

pois a consequência das aporias do preâmbulo são justamente as sucessivas invalidações de afirmações e negações. Movimento que também pode ser identificado logo nas frases de abertura: “Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar” (idem). Essas questões são negadas pela frase seguinte, “sem me perguntar” (processo que está mais claro na versão inglesa: “Where now? Who now? When now? Unquestioning”. BECKETT, 2010). Das perguntas segue a ordem (ou a decisão) de não questionar. Além disso, tais questões em nenhum momento serão de fato respondidas, uma vez que as respostas sustentam o jogo de afirmar e negar.

A retórica da contradição orienta a abordagem das categorias fundamentais da narrativa questionadas logo nas frases de abertura. Todas as afirmações relativas ao espaço, tempo e personagem são provisórias, seguidas de imediata negação. O que fica claro ao final do preâmbulo é que a retórica da contradição obedece a uma lógica nominalista, pela qual a linguagem só pode ser pensada como algo separado da realidade, uma vez que a voz nega todos os pressupostos que levantou sobre si mesma e sobre aquilo que a cerca: “Aí está, só há eu aqui, ninguém gira ao meu redor, ninguém vem na minha direção, diante de mim ninguém nunca encontrou ninguém. Essas pessoas nunca existiram. Só existiram eu e esse vazio opaco.” (2009, p. 45).

O jogo de afirmações e negações orienta inclusive a continuidade do livro, uma vez que o fim do preâmbulo é a negação de tudo o que foi afirmado anteriormente. Após os dezessete parágrafos iniciais que compõem o preâmbulo, inicia-se um imenso monólogo, constituído por um único parágrafo, dedicado ao que a voz define como “a exposição que decidirá sobre mim” (idem, p.43). Nesse bloco, a voz pretende desenvolver o que não sabe sobre aquilo que denomina como “eu”. Dessa forma, se tudo culmina na negação, o ato de escolher o que dizer adquire uma importância maior. Tal movimento parece colocar *O Inominável* na esteira dos romances anteriores, voltados à problematização do ser. Mas o diferencial aqui é que a despersonalização do eu decorre da problemática da linguagem. Isso significa que a voz coloca em questão o “dizer eu”, sem deixar de lado os outros elementos que questionou no início. Há também que se destacar que, de acordo com o pensamento filosófico, a aporia não é uma mera limitação subjetiva da racionalidade, isto é, uma falha de compreensão individual, mas sim uma interdição do próprio pensamento filosófico. A consciência de Wittgenstein, por exemplo, de que existe algo sobre o que não se pode falar decorre da aporia presente em seu pensamento pela contraposição entre realidade, ideia, lógica e linguagem.

A improvável centralidade do ser na narrativa de *O Inominável*, evidenciada pela própria mudança do título do romance, reforça a hipótese de que a aporia e o jogo de afirmações e negações não se restringem às falhas de compreensão da voz ou do sujeito que ela representa. É inclusive possível supor que a não nomeação do ser ou sua paradoxal nomeação como “Inominável” atribui à aporia e aos jogos que o narrador estabelece com sua realidade um potencial alegórico que acomete a todos os sujeitos, isto é, um estado da racionalidade. Mas isto é outro problema. Nesse momento é preciso ponderar as razões para a voz ignorar tudo o que foi dito no preâmbulo, para iniciar uma nova incursão sobre o ser e o lugar e o tempo que a cercam. Tal movimento da retórica da contradição expõe uma radical percepção dos limites da linguagem e da própria racionalidade. O que resta do preâmbulo no monólogo seguinte é a constatação final de que os Murphys, Molloyes, Malones e demais criaturas são produtos da interpretação, signos da linguagem; sem eles, existe apenas o vazio. “E Basile e companhia? Inexistentes, inventados para explicar não sei mais o quê (...) Mentiras isso tudo. Deus e os homens, o dia e a natureza, os arroubos do coração e o meio de compreender” (idem, p. 45). Essa recusa a uma definição linguística do universal, de categorias como o ser, o divino, a humanidade, a natureza, as sensações e o pensamento é a grande responsável pela superação da estrutura paródica dos romances anteriores.

A despersonalização também está presente em *Malone morre*, mas Malone é tanto uma paródia do ser quanto do romancista do século XIX. Ao atribuir fases de sua vida a criaturas como Saposcat e Macmann ele resgata algo do “eu é um outro” de Rimbaud. Mas enquanto Malone conta histórias de si mesmo como um outro para passar o tempo, o Inominável conta histórias que lhe foram contadas sobre si mesmo. Ele não se apropria dos fatos vividos por Basile, Mahood e Worm, mas narra suas histórias como se elas lhe tivessem sido contadas como sendo suas, a voz Inominável, tanto que uma das formas que usa para definir Mahood é “aquele que contava histórias sobre mim” (idem, p. 52). Ele, portanto, inverte a lógica de Malone, que se diz como outro; o Inominável é aquele que é narrado, mas não se reconhece nessa narrativa. Esta relação implica que o acesso ao “ser” (tanto no que concerne o indivíduo, quanto o objeto) só pode ser intermediado pela linguagem. Tendo em vista o caráter nominalista do preâmbulo, tudo o que foi dito pode ser negado, uma vez que o universal (neste caso, o ser) não possui uma existência real.

A forma cíclica que orienta a retórica da contradição, que compõe e encerra *O Inominável*, deixa em aberto a questão latente que assola seu criador: o que é possível fazer depois disso? A radicalidade dessa obra inclusive pode justificar o mergulho do autor numa

profunda crise de criatividade que evidentemente não passa despercebida entre os comentadores. James Knowlson, na única biografia autorizada, *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett* (1997), destaca o “estado deprimente” em que *O Inominável* deixou seu autor, a ponto de nunca mais voltar a escrever longos textos em prosa. As cartas não desmentem a análise de Knowlson. Entre os anos de 1951 e 1956, Beckett descreve em várias oportunidades o sentimento de que *O Inominável* era seu livro mais importante, mas era também sua “última gota” de criatividade.⁸ Sem conseguir criar nada novo, a partir de 1953 - entre os trabalhos de jardinagem em Ussy e novas cartas em que descreve a inércia literária em que se encontra - Beckett começa a traduzir suas próprias obras, o que não evita a angústia por não conseguir criar textos inéditos.⁹ Mesmo quando conclui *Textos para nada*, ele ainda sente a sombra do Inominável controlando sua pena (a Barney Rosset, 11 de fevereiro de 1954. Idem, p. 456). No fim de 1954, praticamente cinco anos sem escrever nada novo, Beckett parece se entregar, considerando-se uma criatura (não mais o criador) de suas obras; a culpa “certamente” seria de *O Inominável*.¹⁰

No entanto, o impasse de *O Inominável* não traduz uma mera condição biográfica do autor. O sentimento que Beckett descreve, ao retomar *As afinidades eletivas* de Goethe, para dizer que nenhum artista fica impune após escrever um romance como *O Inominável*, remete ao diálogo desta obra com a tradição romanesca.¹¹ Ao romancista que segue pelo caminho do Inominável não restaria nada a ser feito, como se após este livro não houvesse retorno para as convenções do romance, derrubadas logo no preâmbulo, após as questões iniciais. O imenso monólogo que se segue coloca a radicalização das estruturas narrativas contra o próprio eu, cuja identidade deslizante transforma o romance numa profusão de palavras que gera a si mesmo, num movimento infinito, em que o fim não encerra a narrativa, apenas reitera a sua obrigatoriedade. A interdição do narrador, incapaz de definir a si mesmo ou de apresentar seus personagens e de situar as ações em determinado tempo e espaço, transforma a narrativa numa reflexão circundante sobre como narrar. Esta é a lógica

⁸ A Jérôme Lindon, 10 de abril de 1951. (2011, vol. 2, p. 233). “Je n’ai rien pu faire depuis *L’Innommable*, c’est la fin des haricots”. A Jacoba van Velde, 19 de fevereiro de 1952. (Idem, p. 320).

⁹ “Inertia, literary, continues”. A A. J. Leventhal, em 6 de agosto de 1953. (Idem, p. 395).

¹⁰ “I am absurdly and stupidly the creature of my books and *L’Innommable* is more responsible for my present plight than all the other good reasons put together”. A Pamela Mitchell, 27 de dezembro de 1954. (Idem, p. 514).

¹¹ “I shall perhaps never be able to write anything else. *Niemand wandelt unbestraft* on the road that leads to *L’Innommable*”. A Thomas MacGreevy, 14 de dezembro de 1953. Idem, p. 434.

literalmente expressada no fim do romance, sob a fórmula consagrada: “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185).

DO FRACASSO COMO CATEGORIA ESTÉTICA À RUPTURA

A compreensão da singularidade de *O Inominável* passa ainda pela relação entre Beckett e a filosofia, que é uma obviedade entre a crítica especializada, e por um posterior distanciamento desta relação no sentido de uma abordagem mais ampla de sua obra, de acordo com o contexto histórico-social em que ela é concebida. Desde os trabalhos de Hesla e Robinson, a relação com a filosofia foi largamente explorada para tratar dos mais diversos temas. O tema do nominalismo, por exemplo, é abordado por Linda Ben-Zvi, no artigo “Samuel Beckett, Fritz Mauthner e os limites da linguagem” (1980). Ela parte da menção de Richard Ellmann em seu *James Joyce* ao contato dos dois autores irlandeses com as mais de duas mil páginas da obra do filósofo austríaco – *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (*Contribuições a uma crítica da linguagem*) – durante a elaboração de *Finnegans Wake*. O grande problema da maioria das abordagens filosóficas da obra de Beckett surge quando o pensador se sobrepõe ao artista. A crítica francesa mais recente, por sua vez, representada por nomes como Bruno Clément e Pascale Casanova, manifestou a necessidade de superar aquilo que entendeu como o Beckett do pós-guerra, que seria efeito da imagem de um escritor universalista, dedicado a descrever o mundo pós-apocalíptico dos anos 1950, construída pela crítica francesa do período, encabeçada pelos artigos de Maurice Nadeau, George Bataille e Maurice Blanchot.

Na verdade, o problema não parece estar no Beckett descrito por esta ou aquela tradição, mas numa abordagem que desloca suas obras, que claramente dialogam com temas caros à filosofia, da conjuntura histórico-social. Antes de negar o Beckett de Blanchot, seria preciso analisar as conjecturas entre esses autores contemporâneos, dentro de uma situação específica da modernidade, capaz de reconhecer que o Beckett pós-apocalíptico dos anos 1950 é ele mesmo um objeto interessante, à medida que incorpora a racionalidade do período. O nominalismo, por exemplo, embora tenha surgido no interior do pensamento medieval – com o nominalismo ocamista marcando a decadência do pensamento escolástico ao apontar para a impossibilidade de transcender o mundo empírico –, se afirma como um importante precursor da ideia de imanência, ainda presente no pensamento moderno, ao passo que destrói a metafísica e reduz o conhecimento à percepção sensível da realidade.

Esta preponderância do sensível não demorará a alertar sobre os limites da percepção humana, que orienta as dúvidas do Inominável acerca de tudo que o envolve, inclusive sobre si mesmo. A crítica, no entanto, não pode limitar-se apenas a estabelecer estas relações. É preciso questionar por que este tema reaparece num romance dos anos 1950. No capítulo “A desconstrução como nominalismo”, de *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Jameson, por exemplo, traça um paralelo entre o nominalismo moderno e a teoria do valor de Marx. Ele demonstra como a abstração das palavras pode ser interpretada como efeito das relações de troca. Recuperando o início de *O Capital*, ele pontua que, a princípio, um quilo de sal não tem qualquer relação com um martelo, a menos que uma tribo tenha excesso de sal e carência de metais, ao mesmo tempo em que outra tribo tenha interesse no sal e aceite trocá-lo pelos metais que possui. Nesse momento surge uma forma “acidental” de equivalência. Arbitrariamente as relações de troca se multiplicam até um nível intolerável em que surge a necessidade de deslocar um objeto do mundo para que ele sirva de equivalente universal, nisso consiste o valor. A alegoria da forma dinheiro então aparece sustentando a sua violência arbitrária. Dessa forma, a constatação da arbitrariedade do signo linguístico, que aparece tanto em Saussure, quanto na voz do Inominável, não é de forma alguma uma mera divagação filosófica. Ela surge das relações imanentes no seio da cultura moderna, por isso é capaz de refletir um estado da racionalidade. Ainda contrário a uma abordagem universalista de Beckett, é preciso atentar para um elemento muito óbvio que orienta suas representações do absoluto: a ideia de *fracasso*. É a lógica do fracasso que norteia sua escrita. É possível interpretar suas incursões pelo absoluto não como uma tentativa frustrada de chegar à representação kantiana do mundo substancial, mas como uma alegoria do fracasso.

Enquanto alegoria do fracasso, a obra beckettiana tem a condição de sintoma das contradições que acometem o homem moderno no limiar do pós-guerra. E *O Inominável* é a realização mais bem acabada de um projeto estético que parte dessas mesmas contradições, orientado pela hipótese de que ser artista necessariamente significa fracassar. Este estereótipo do artista aparece em diversos textos sobre artes plásticas, escritos por Beckett no mesmo período em que trabalha em seus romances. Não há nenhum disparate em relacionar suas reflexões nesses textos ao projeto estético de *O Inominável*, isto é, examinar como o fracasso pode ser erigido em categoria formal.

Por trás da imagem beckettiana do artista como aquele que fracassa está a limitação insuperável do ponto de vista de qualquer observador. Por isso nos ensaios sobre artes plásticas e em *O Inominável*, ela retrata um tema característico do altomodernismo, a

saber, a superação da “velha relação entre sujeito e objeto”.¹² Em “Pintores do impedimento” (1948), Beckett identifica dois tipos de “impedimentos” para o artista moderno: primeiro em relação ao objeto, que não pode ser representado porque sua forma é enganosa, ou melhor, é representação; segundo em relação ao sujeito, este não pode evitar que o objeto seja interpretado, uma vez que só pode ver a partir de si mesmo. Na visão de Beckett, a real condição do artista é a de alguém que interpreta o mundo: com ou sem opiniões, é um ser de intenção. Esta condição resulta no afastamento definitivo do objeto – a coisa representada –, já que ele jamais pode ser descrito em si mesmo.

Tais reflexões são amadurecidas em *Três diálogos com George Duthuit*, publicado em dezembro de 1949, livro que apresenta uma concepção semelhante sobre a obra de arte daquela descrita em *O Inominável*, concluído em janeiro de 1950. Os dois textos afirmam a impossibilidade de toda e qualquer forma de expressão. Em *Três diálogos*, Beckett exalta Bram van Velde como o primeiro artista moderno a assumir o risco da impossibilidade da expressão. Por reconhecer que o artista não pode pintar (ou escrever) *sobre* algo, Bram seria o primeiro a estar completamente livre do sistema do tempo e do espaço. Em decorrência disso, ele pintaria pela obrigação de pintar, sem a vaidade do triunfo nem a necessidade de sustentar o diálogo com o objeto.

Essa defesa de uma separação entre sujeito e objeto reverbera a ideia de *ruptura*, que por sua vez traduz o significado primordial da modernidade: a saber, a fixação de uma data e de um começo. A consciência estabelecida da modernidade costuma ser identificada naquela referência que já é um clichê entre os estudiosos de Beckett: a filosofia de Descartes. Ao admitir que a modernidade não é um conceito, mas uma “categoria narrativa”, uma espécie de tropo da primeira vez, Jameson, em *Modernidade singular*, retoma a descrição do *cogito* como “epítome do começo absoluto”. A resolução de superar os enganos dos sentidos, de afastar-se dos pressupostos da cultura e da história deveria ser o gesto fundador de uma consciência primária, mas que acaba na verdade fornecendo uma representação da

¹² A expressão “le vieux rapport sujet-objet” é primeiramente empregada por Beckett no ensaio sobre Proust, publicado em 1930, no qual chama a atenção para o colapso do mundo externo na *Recherche*, por ser governado pela consciência do protagonista. Em “Recent Irish Poetry” (1934), Beckett situa aqueles poetas que percebem a ruptura entre sujeito e objeto no início de uma poesia irlandesa completamente nova, de inspiração não antropomórfica. Mas somente no fim dos anos 1940, suas reflexões são amadurecidas nos ensaios sobre arte abstrata – posteriormente reunidos por Ruby Cohn no livro *Disjecta* –, nos quais retoma esta expressão para condenar os artistas que ainda não haviam reconhecido a falência da arte mimética. Na visão de Beckett, o sujeito (aquele que representa) e o objeto (a coisa representada) não existem.

consciência e da subjetividade que produz um vazio intelectual, do qual surge a cisão entre sujeito e objeto.

É sob este aspecto fundador do sujeito moderno que Descartes aparece na obra de Beckett, não como mais uma mera referência intelectual. Não é difícil relacionar as representações da voz Inominável com as inúmeras representações oferecidas do *cogito*, na maioria das vezes descrito como um ponto (algo sem dimensão ou extensão), cuja característica fundamental seria a ausência de qualquer tipo de substancialidade. Como consequência, aponta Jameson, o sujeito emergente é gerado fora do mundo objetivo, representado somente numa pura extensão homogênea. Todo objeto é então resultado de um processo histórico, intermediado pela representação dos sentidos, do que decorre a busca de um começo absoluto, a qual se torna ela mesma um mito.

A descrição desses mitos é o que sustenta *O Inominável*. A incapacidade de nomear o ser, ao mesmo tempo em que não pode recorrer a ele sem fazer uso da linguagem, sublinha o aspecto inalcançável do começo absoluto. Essa lógica está presente na ironia da voz em atribuir a si mesma uma espécie de corpo liso, que deixa os órgãos dos sentidos completamente expostos: possui olhos arregalados, que não piscam, dos quais restam apenas as órbitas; pálpebras, orelhas e narizes caídos, o que marca a protuberância dos buracos do globo ocular, dos ouvidos e das narinas; sem barba ou cabelo, a cabeça como uma “grande bola lisa”; o sexo também caiu, junto a “todas as coisas que excedem” (BECKETT, 2009, p. 46). Essa profusão dos sentidos é irônica à medida que não confere maior percepção dos fenômenos. De acordo com a busca pelo começo absoluto, como aponta Jameson, cada lado (sujeito e objeto) produziria um ao outro ao produzir a si mesmo. A solução encontrada por Heidegger (em *Nietzsche*) foi expandir a noção de *cogitare*, cuja tradução como “pensar” seria insuficiente. Ele aproxima *cogitare* da palavra alemã relativa à ideia de “representação” – *Vorstellung*. O termo abrange a forma como o objeto se reorganiza a partir da condição de ser percebido, como se a percepção fosse um modo de tomar posse do objeto, isto é, o *esse* do objeto seria o seu *percipi*.

No entanto, a representação tal como compreendida por Heidegger refere-se a um modo de construir o objeto de maneira específica, sem cair no reino do subjetivismo metafísico ocidental, uma vez que ainda que o objeto não exista anteriormente sob a forma como é percebido, ele nunca pode ser reduzido a uma compreensão subjetiva (idealista). Para Heidegger, o objeto em perspectiva não é mera ficção da mente, mas sim uma entre outras construções cabíveis do real. Seja o que for que se entenda por real, na perspectiva da voz

Inominável ele não pode ser denominado, definido, nem mesmo representado, permanecendo alheio aos sentidos. Esta visão inclusive é determinante para a descrição do artista como aquele que fracassa.

Nesse ponto, Beckett parece reproduzir a leitura tradicional do cogito como uma representação teatral (*Darstellung*) da própria consciência, algo como sua essência. Nesse sentido ele seria um fracasso pela impossibilidade de representar a consciência, uma vez que o ser absoluto, aquele que é o mesmo o tempo todo não pode ser representado, assim como a experiência vivida da subjetividade em si. Mais uma vez a consciência do *fracasso* leva Beckett a multiplicar suas criaturas – Molloy/Moran, Malone/Saposcit/Macmann – até a voz Inominável que se refere a todos os outros, além de apresentar outras “situações” do mesmo ser (Basile, Mahood e Worm). No entanto, a consciência de si é igualmente difícil de representar. Sob a forma de espelhos ou feixes de luz, ela tende a ser vista como um duplo da consciência. O fracasso, portanto, se afirma como uma condição insuperável do homem moderno. Ele orienta, segundo Jameson, o anti-humanismo dos anos 1960 e a crítica pós-estruturalista ao sujeito centrado, além da chamada virada linguística. Mas como categoria formal, a principal contribuição do *fracasso* é a dissolução do modelo cartesiano de narrativa, aquele que Ian Watt atribui ao realismo formal. Esta discussão ocorrerá em momento oportuno, por ora é preciso ter em mente que embora tal movimento seja importante para destruir certas convenções ideológicas a respeito do mundo moderno, ele também faz parte de uma “situação” da modernidade. E é justamente no contexto de uma situação da modernidade que *O Inominável* precisa ser compreendido.

APÓS O ROMANCE TERRÍVEL: AS POTENCIALIDADES DA INDÚSTRIA CULTURAL

O esgotamento causado pelo Inominável provoca um movimento do autor da prosa e poesia aos meios de comunicação em massa. Embora Beckett tenha se dedicado a *Textos para nada* e a *Fim de partida* nos primeiros anos de 1950, é a peça para o rádio, *Todos os que caem*, que indica a ele um caminho possível posterior a *O Inominável*. Dentre todas as obras de Beckett é a que tem a aparência mais próxima de uma representação realista e aquela que dialoga mais claramente com a cor local irlandesa, ainda que em processo de esvanecimento, pela forma como descreve a dificuldade com que Maddy Rooney, uma senhora obesa na casa dos setenta anos, se arrasta do meio rural em que vive até a estação para encontrar seu marido, o velho e cego Dan, que volta do trabalho. Lá descobre o atraso do trem em virtude da queda de uma garota nos trilhos, provavelmente empurrada por Dan.

Dentro dessa perspectiva pós-Inominável, essa peça inaugura a imersão do autor no uso da tecnologia como meio de representação. Após concluir *Todos os que caem* em agosto de 1956, Beckett trabalha em outra peça para o rádio, *Cinzas*, entregue à BBC em fevereiro de 1959. O curta-metragem, *Filme*, é de 1963, e a primeira peça para a televisão, *É Joe*, aparece em 1965. Contudo, a tecnologia não está presente apenas nos meios de comunicação de massa que ela torna possível, seu uso passa a ser uma presença marcante inclusive nas peças teatrais. E não é absurdo pensar que a aparência de *tableau vivant* da prosa tardia também seja influenciada pela técnica televisiva (GATTI, 2006). Toda a obra tardia de Beckett está impregnada pelo uso da tecnologia, não só como meio de representação, como no modo de representar. Muitos dos temas abordados em *O Inominável* encontraram novos contornos em virtude dos diferentes recursos explorados pelo autor. O rádio, por exemplo, é uma materialização mais consistente que a prosa do problema da linguagem quando pensada como um “véu” que separa o sujeito do real, uma vez que no rádio tudo existe em função do som ou do silêncio. O teatro, o cinema e a televisão possuem a imagem, da mesma forma que a prosa possui a materialidade do livro e das palavras; mas o rádio é exclusivamente feito de som ou de sua ausência. Consciente disso, na peça *Cinzas*, Beckett explora este potencial do rádio, em frases como “veja o mar”, sucedida pelo som do mar; e “ouça a luz”, sucedida pelo silêncio. São frases que claramente remetem o ouvinte ao significante, jogando com sua existência real objetiva ou subjetiva (PERLOFF, 1999).

A autorreflexão, técnica já presente nos textos em prosa como elemento fundamental para a indiferenciação entre teoria e ficção, também continua sendo um recurso importante na obra tardia de Beckett, funcionando como reconhecimento da materialidade da obra de arte. Na sua incursão pelo cinema, por exemplo, é determinante o papel da câmera como recorte da realidade, na forma como acompanha a perseguição do protagonista O (objeto) por E (olho). Além disso, ao representar a ação de E, a câmera também funciona como um personagem de *Filme*. Ela indica a impossibilidade de O se esconder da percepção, uma vez que mesmo que evite os olhares dos outros, ele não pode evitar seu próprio olhar sobre si mesmo, isto é, a consciência de que existe.

A obra tardia, portanto, leva adiante a ruptura decisiva que Beckett instaura em relação às convenções dos gêneros artísticos. Se a passagem para a primeira pessoa nos trabalhos em prosa a partir dos anos 1940 reforçou o processo de erosão das convenções do romance burguês por acentuar a instabilidade da voz narrativa, a mesma perspectiva antiburguesa predomina na ausência de ação das peças dramáticas, o que rompe com a fruição

estética de um espectador que consome a peça para seu próprio deleite. A diferença substancial da obra tardia é que a incorporação da tecnologia como modo de representação amplia de forma considerável as possibilidades de ruptura, como através do recurso da iluminação no teatro ou da sobreposição de planos na televisão, ao passo que na prosa o rompimento continua atrelado à linguagem.

A questão da fragmentação da consciência, por exemplo, que é um problema importante nos últimos romances de fôlego do autor (*Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*) também encontra novos desdobramentos com a incorporação da tecnologia tanto no teatro, quanto no rádio, televisão e cinema. A constatação de que o rádio permite a presença do sujeito em sua ausência, uma vez que sua voz é ouvida sem a presença das cordas vocais, da boca e da língua, é determinante para a criação da peça *A última gravação de Krapp* (1958): ao completar sessenta e nove anos, Krapp resgata fitas que gravara em aniversários anteriores. As gravações permitem a existência de três protagonistas diferentes que na verdade compõem o único personagem sobre o palco, Krapp: primeiro o velho que manipula as fitas, cuja primeira gravação retoma seu aniversário de trinta e nove anos, ocasião em que ouvira uma gravação de dez ou quinze anos antes, quando parece ter ocorrido a única ação substancial de sua vida – a rejeição do amor de uma mulher em nome da criação artística.

Na primeira telepeça, *É Joe*, o mesmo tema da fragmentação da consciência reaparece sob novo enfoque, mas dentro da mesma perspectiva de obras anteriores. O recurso da imagem televisiva permite o rompimento com a dimensão espacial, já que no início o protagonista aparece sentado sobre uma cama, inerte, assolado por uma voz feminina, retratada ao fundo. Ao longo da telepeça, a voz se multiplica como uma voz dentro da voz dentro de Joe, oscilando entre voz da consciência, voz criada pela imaginação e vozes de figuras que o cercam como pai, mãe e a jovem amante destruída por sua rejeição. Assim como Malone e Krapp, Joe aparece como um personagem avançado em anos, atormentado por um passado que não parece compor, mas sim fragmentar sua identidade. Ele também não revela sua consciência através do corpo, utilizando boca e voz. Ela se desdobra pelo recurso do áudio na televisão.

A utilização do som deslocado do personagem continua como recurso em peças como *Aquela vez* (1975), *Passos* (1975), *Cadeira de balanço* (1981) e *Improviso de Ohio* (1981). A incorporação da tecnologia não só permite a Beckett multiplicar as possibilidades de ruptura com as convenções dos gêneros artísticos, como com a definição burguesa de indivíduo e com suas concepções de tempo e espaço. Já na prosa tardia, as obras parecem

incorporar os novos desdobramentos que Beckett encontrou a partir dos recursos tecnológicos. A fragmentação do personagem a partir da utilização da luz e do som reverbera na prosa no modo como a intercalação de vozes internas no monólogo parece convertê-lo numa espécie de diálogo. No texto *Companhia* (1980), por exemplo, a problematização do lugar da voz narrativa, também presente em *O Inominável*, retorna com novos contornos que remetem à fragmentação produzida pelos utensílios tecnológicos. A disputa entre falante e ouvinte produz a indeterminação quanto à origem do enunciado, que oscila entre a terceira e a segunda pessoa: “A sua mente nunca ativa em tempo algum está agora menos ainda do que sempre foi. Esse é o tipo de asserção que ele não questiona. Você viu a luz em tal e tal dia e a sua mente nunca ativa em tempo algum está agora menos ainda do que sempre foi” (BECKETT, 2012, versão eletrônica). Problematicar a oscilação desta voz converte-se em tema narrativo, o que coloca essa obra na mesma linha dos textos anteriores, nos quais a criação artística volta-se sobre si mesma, para discutir seu próprio processo de criação: “O uso da segunda pessoa marca a voz. O da terceira aquele outro pustulento. Se ele pudesse falar para e de quem a voz fala haveria uma primeira. Mas ele não pode. Ele não vai. Você não pode. Você não vai” (idem).

Ainda que a incorporação da tecnologia não leve ao abandono da prosa, ela culmina numa espécie de esgotamento formal do romance. No âmbito de tal gênero, a pergunta “o que fazer após *O Inominável*?” permaneceu irresoluta. Apenas dois caminhos seriam possíveis: a redundância, que implicaria repetir exaustivamente os procedimentos adotados no livro, ou o silêncio. Este parece ter sido o caminho escolhido por Beckett, embora ele tenha ensaiado a escrita de dois novos romances. A primeira tentativa converteu-se num texto curto sugestivamente intitulado “De um trabalho abandonado”. A segunda resultou numa de suas obras mais singulares, *Como é*. À primeira vista este texto só poderia ser pensado pela tradição do romance por trazer sardonicamente o subtítulo *roman* na edição francesa, embora ele não tenha sido mantido na tradução do autor para o inglês. Nesse *roman*, a constatação de que a linguagem não contempla as coisas, pelo contrário, é aquilo que encobre o real, se manifesta na redução da palavra à sua materialidade. Essa lógica se expressa pela ausência de qualquer pontuação e pela simplificação das frases, cuja coesão é marcada exclusivamente pelo ritmo. Além da linguagem, o princípio da redução se aplica inclusive à representação do mundo como lodo e à redução da ação ao fundamental: antes de Pim, com Pim, depois de Pim. Assim como a voz Inominável falava aquilo que ouvira, a criatura rastejante de *Como é* fala como escuta.

A circularidade temática em Beckett – como a fragmentação e o isolamento do sujeito, a insuficiência da linguagem, a vida monótona, determinada por ações em série – implica numa revivescência do impasse deixado pelo universo de *O Inominável*, ainda que os procedimentos artísticos se diversifiquem em razão do emprego da tecnologia. Mais do que resultado de um impasse, tal circularidade é interpretada por Jameson nas últimas páginas de *Modernidade singular* como sintoma do modernismo tardio, o que ajudaria a distingui-lo do “modernismo clássico”. Diferentemente dos primeiros modernistas, que não possuíam modelo nem se viam na obrigação de perpetuar gêneros pré-estabelecidos, no modernismo tardio o artista possui um modelo de ruptura, o qual ele estaria condenado a repetir. Para Jameson, a circularidade nas obras de Beckett assumiria uma condição alegórica do próprio modernismo tardio em sua situação histórica como “repetição generalizada”. Então a forma do romance não só possuiria o modelo consagrado por Balzac do romance de costumes, como o próprio modelo para promover a ruptura, antes constituído por Flaubert, Kafka, Proust e Joyce. Inclusive o romance fatídico de Beckett, *O Inominável*, seria uma repetição desta ruptura, antes mesmo de lançar o autor num círculo interminável de novas experiências sobre o mesmo. Assim, a obra de arte, nesta situação específica da modernidade, que é o modernismo tardio, estaria condenada à sua própria *tematização*, sem condições de extrair a forma artística do contato direto com o mundo, uma vez que a estrutura da forma já é conhecida. A maldição de Beckett, enquanto autor de *O Inominável*, parece ter sido a de repetir sua própria ruptura através de outros meios de representação.

Como recriação do modernismo, o modernismo tardio não poderia ser mais do que uma forma de consumo alternativo. Mas a repetição, segundo Jameson, também esclarece o que seria fundamental a uma obra de arte autônoma: “a curva repetitiva pura, da qual se exclui decisivamente o conteúdo” (2002). Na redução da experiência ao fundamental e no retorno da obra sobre si mesma, através da discussão de seus próprios procedimentos artísticos, Beckett substituiria o Absoluto moderno pelas autonomias estéticas, muito mais modestas, cujas soluções instáveis, no entanto, são mais propícias ao surgimento de novas formas artísticas. Dessa forma, *O Inominável* não surge como um decreto do fim do romance, nem como uma solução para sua instabilidade na situação de emergência da cultura de massas no pós-guerra. Ele é uma solução instável que impõe a necessidade de discutir a relação contingente da forma romanesca com as transformações que circundam sua realização. Em outras palavras, o deslocamento da narrativa pela reflexão do romance sobre sua própria materialidade enquanto artefato artístico impõe a necessidade de refletir sobre qualquer

modelo de composição. No contexto da reabilitação da Europa pós-1945 haveria dois caminhos possíveis para isso: o viés progressista, que estaria voltado para o resgate da relação triunfal do romance com o realismo, responsável por representar o passado glorioso da burguesia;¹³ e o segundo viés, mais pessimista quanto à reconstrução baseada no Estado de bem estar social, sustentado pelas diretrizes do Plano Marshall, que no fundo acabou frustrando o anseio por mudanças político-sociais mais profundas, trataria de refletir criticamente não só as bases do romance realista, como o próprio papel social da obra de arte – o sacrifício do enredo, por exemplo, é um testemunho marcante da recusa ao entretenimento burguês.

Beckett, sem dúvida, é um exemplo da virada reflexiva do romance às suas próprias leis composicionais. Isso exige que se faça a seguir um parêntese: para analisar *O Inominável* como um romance do pós-guerra é preciso antes definir o que ele conserva de romanesco. Para isso, é essencial reavaliar, primeiro, a relação muitas vezes banalizada, entre o romance e o realismo. Este exercício naturalmente leva a uma segunda reavaliação: sobre a concepção ocidental a respeito do desenvolvimento histórico do romance. Portanto, antes de voltar a Beckett e ao seu *O Inominável*, é oportuno revisitar dois dos estudos mais influentes sobre a tradição do romance no Ocidente: *A ascensão do romance inglês*, de Ian Watt, que erige o conceito de realismo formal, e *A Teoria do romance*, do jovem Lukács, que especula sobre o vínculo do romance moderno com a grande épica. Após esta digressão será possível pensar o lugar de *O Inominável* na tradição do romance ocidental e, mais ainda, refletir sobre qual história do romance é necessária para admitir os impasses gerados por essa obra como parte do desenvolvimento social da arte europeia.

¹³ Este parece ser o caso do *nouveau roman*, por exemplo, tal como idealizado por Robbe-Grillet (1963), quando defende a necessidade de “atualizar” a forma romanesca, porque a sociedade não era mais como a do século XIX.

OS LIMITES DO ROMANCE

Os discursos sobre a crise do romance repercutiram pelo século XX em praticamente todas as tradições literárias ocidentais, entre críticos e escritores. Jules Huret, em 1891, foi um dos primeiros a divulgar as justificativas iniciais que embasaram tais discursos. Em sua *Enquete sobre a evolução literária*, ele se propôs a entrevistar escritores emblemáticos do *fin de siècle* francês, cujos estilos conflitavam – como Émile Zola, Joris-Karl Huysmans e Anatole France. Huret assim se colocou no centro do embate entre os chamados “psicólogos” e “naturalistas”. Esta disputa traduz como a hipótese de uma crise ou até mesmo da morte do romance pressupõe, antes de qualquer coisa, a transformação dos procedimentos literários que caracterizariam tal gênero.

A abertura das entrevistas com Anatole France, então situado entre os “psicólogos” – um grupo de artistas que, segundo Huret, conquistara a simpatia do público literário, por seu questionamento à objetividade realista/naturalista, com base numa afirmação da vida interior – ilustra um percurso muito comum entre a intelectualidade do fim do século XIX e aquela das primeiras décadas do século XX, a saber, a extensão da crise do romance realista a uma crise generalizada do gênero romanesco, basicamente por sua imersão na subjetividade. Anatole France, por exemplo, decreta a morte do romance ao responder a primeira questão de Huret: “o naturalismo está doente?”. “Não”, na verdade estaria “morto”, uma vez que, segundo ele, trata-se de um estilo que esconde seu próprio idealismo ao se revestir do apelo à verdade da representação. Cita como exemplo a “fornicação contínua” dos camponeses no romance *A Terra*, de Zola, que não condiz absolutamente com a verdade, diz ele, já que os camponeses não possuíam tempo nem energia para viverem a vida idealizada no romance. Ademais, segundo Anatole France, os romances não estimulavam mais as discussões mundanas, pois não colocavam questões relativas à vida prática de seus leitores – em sua maioria, mulheres da alta sociedade –, como o amor, o esnobismo e os vícios do hábito.

A crítica de Anatole France abre um precedente que se estenderá pelo menos até os anos 1920, quando a crise aparentemente começa a se afastar de uma crítica aos limites do estilo realista, no sentido de explorar a consciência de uma crise das instituições burguesas. Mas, num primeiro momento, a força expressiva que o realismo alcançou na França, a partir de nomes como Balzac, Flaubert e Stendhal tornou impraticável a distinção entre a crise do

romance realista e a suposta crise do romance. Por isso, não é por acaso que uma afirmação tão forte quanto a da “morte do romance” tenha surgido no interior da literatura francesa.

Num dos estudos mais detalhados a respeito das transformações do romance nesse período, Michel Raimond (1993) descreve como o movimento de oposição iniciado pela geração de 1890 ainda esteve presente nas novas formas que a narrativa romanesca assumiu nas primeiras décadas do século XX, com o romance sobre o romance de Gide, o subjetivismo de Proust e o apelo surrealista à imaginação e ao misticismo. Essa vertente francesa dos discursos sobre a crise do romance é uma das mais profícuas já que atinge diretamente a capacidade epistemológica do romance, que no século XIX se afirmou como a principal forma de expressão burguesa, capaz de modelar suas imagens do indivíduo e da sociedade. No entanto, esta condição começaria a ser abalada com o surgimento da fotografia e mais tarde do cinema, uma vez que a precisão das imagens dessas novas tecnologias rapidamente denunciou o quão distantes estavam as descrições romanescas do mundo visível. Nessa perspectiva, a hipótese da crise do romance realista como crise generalizada fica ainda mais forte em função da crise da arte mimética, que se estende por todo o período moderno.

Assim, a condenação de Zola por Anatole France, sob o argumento de que seus camponeses não eram suficientemente realistas, abre o caminho para a crítica da *mimesis* chamar para si a configuração do “verdadeiro realismo”. Mas o que de mais interessante a arte não figurativa atrela à crise do romance é um outro eixo fundamental dos discursos sobre a crise: a *crise da narrativa*. Por trás das análises deste eixo, também está o individualismo moderno, que eclipsa o objetivismo. Sem dúvida a sistematização mais popularizada desta perspectiva decorre do pensamento alemão, a partir de autores como Hegel, Lukács e Walter Benjamin. Em sua *Estética*, Hegel, por exemplo, defende a necessidade de ruptura com o romance burguês para fazer ressurgir o elemento épico narrativo. Embora ele apenas indique essa possibilidade – que dependeria de que os artistas abandonassem a ideia de reproduzir a epopeia antiga, cujos elementos deveriam ressurgir numa forma que se adequasse ao período moderno –, suas hipóteses encontraram respaldo principalmente em *A Teoria do romance*, do jovem Lukács, e nos ensaios “O Narrador” e “Crise do romance”, de Walter Benjamin. Ambos destacam “o indivíduo em sua solidão” como o elemento norteador do romance. Como indica o subtítulo da obra de Lukács (*Um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica*), o problema para ele, antes de ser artístico, é histórico-filosófico: não haveria na sociedade moderna uma totalidade do ser. Portanto, o romance seria a expressão do “desamparo transcendental” do homem moderno, de modo que sua forma artística deveria

resgatar a “perfeição” da epopeia, que representa o homem atrelado ao amor, à família e ao Estado. Guardadas as diferenças, esta lógica também está presente na descrição benjaminiana do romance como uma forma “enfraquecida” de narrativa. Segundo ele, o universo do romance se caracterizaria por uma busca do indivíduo isolado pela unidade perdida.

No ensaio “A crise do romance”, Benjamin separa radicalmente o gênero romanesco da tradição oral, destacando a importância da solidão tanto para o romancista quanto para o leitor de romances. O isolamento transformaria o romance num dos responsáveis pelo emudecimento do homem que, por sua vez, destruiria “o espírito da narração”. Embora a teoria sobre o fim da narrativa seja mais bem desenvolvida no ensaio “O Narrador”, nele Benjamin atenua sua crítica ao romance, ao apresentá-lo como um gênero intermediário entre a epopeia – o gênero narrativo autêntico –, e a imprensa jornalística – verdadeira responsável pelo desaparecimento da narrativa. Este papel do romance seria conservado pela presença da rememoração (*Eingedenken*), que na epopeia aparece eventualmente junto à lembrança (*Erinnerung*).

O que há para destacar em tais discursos sobre a crise do romance, tanto naqueles que partem da crise do romance realista, quanto naqueles sobre a crise da narrativa, é sua confluência no sentido de atribuir ao indivíduo isolado a responsabilidade pela forma caótica ou imprecisa do romance, bem como pelo enfraquecimento das categorias estéticas. Vale lembrar que, para Hegel, a arte romântica já continha em si a dissolução, justamente em virtude do desenvolvimento da subjetividade. Segundo ele, no romantismo o espírito retorna para dentro de si próprio, sem capacidade de se adequar à realidade externa. É possível identificar nessa teoria de Hegel, que também influenciará as análises de Lukács e Benjamin sobre o estado de crise presente no romance, a origem da teoria que descreve a percepção subjetiva como deterioração da capacidade mimética da arte, na qual já está presente a noção de uma crise da arte; tanto que mais tarde Lukács retomará a contraposição de Hegel entre arte clássica e arte romântica para defender uma oposição entre arte realista e arte de vanguarda. Até concluir que a totalidade de uma obra realista não estaria mais ao alcance do intelectual burguês após 1848, de modo que o não mimético, isto é, a arte não figurativa, seria um reflexo da decadência burguesa.

Logo a crise do realismo e a crise da narrativa surgem como dois eixos do mesmo “problema” em torno da crise do romance: *o indivíduo moderno*. No âmbito da crise do romance realista, a questão do indivíduo coloca-se na ordem de uma crise da inteligência que, num primeiro momento, põe em xeque apenas alguns elementos estruturais do romance

oitocentista, como o ponto de vista absoluto do narrador ou a posição soberana do autor no modo como conduz o enredo e seus personagens. Essa crise chegaria ao fim por volta de 1920, com os novos desdobramentos do romance em Proust, Kafka ou Joyce, autores que assumem a perda da totalidade da obra literária e o desaparecimento do mundo exterior. Assim a diegese romanesca acabaria dominada pela imprecisão, sem possibilidade de definir o que é real ou não, tudo passaria a ser explorado por uma mente solitária que, aliás, é o que impõe ao romance a necessidade de uma perspectiva diferente daquela assumida pelo estilo realista ou pela tradição da épica. Nessa linha, não haveria uma crise real do romance, senão uma crise do romance realista a partir da incorporação de elementos que não condizem com sua forma, por exemplo, a observação imprecisa da realidade ou o próprio questionamento do real. Já pela lógica da crise da narrativa, o problema do indivíduo, tal como abordado por Lukács, se converte numa expressão do declínio dos valores burgueses. A condição de sobrevivência do romance dependeria então de sua capacidade de superar os elementos que constituem a derrocada do indivíduo burguês – como secularização, individualismo, isolamento, dimensão privada e sentimental e sincretismo cultural –, assumindo a forma anacrônica de uma epopeia diretamente filiada a Homero.

Há por trás de cada um dos discursos sobre a crise do romance uma definição implícita do que seria o romance, mas nenhuma permanece inteiramente baseada na singularidade de seu desenvolvimento histórico. A suposta totalidade do romance realista, como expressão da sociedade burguesa, reproduz no campo da prosa a ideia que se fazia no século XIX da função da epopeia na Grécia Antiga. É essa mesma ideia que sustenta a defesa do romance histórico por Lukács. Por isso, nenhum dos dois discursos apresenta uma argumentação sólida que sustente a hipótese de uma crise generalizada do romance.

Sem dúvida, o elo mais frágil dos discursos sobre a crise do romance é aquele que converte a crise do romance realista numa crise do gênero. Isso porque ela tem como base o caráter político de aceitar o romance burguês como a configuração do “romance tradicional”, enquanto que o romance se caracteriza em todas as etapas de seu desenvolvimento histórico por sua oposição à tradição. O seu caráter periférico em sociedades mais fechadas, como na civilização grega, também denuncia o idealismo das abordagens hegelianas da epopeia: se o passado glorioso da tradição grega compôs um mundo tão harmônico, o que justificaria a existência de formas periféricas, como a prosa ou mesmo a comédia? ¹⁴

¹⁴ Os estudiosos do romance idealista grego, sobretudo pelo argumento de que a prosa foi inserida na tradição clássica por imigrantes do oriente próximo, corroboram com o enfraquecimento da descrição do mundo grego

É preciso, portanto, rever de forma mais detalhada dos dois discursos chave que sustentaram as principais hipóteses sobre a crise do romance no século XX, para saber se, caso exista realmente uma crise, quais são seus termos reais. E, a partir dessa redefinição da crise do romance, entender o lugar que *O Inominável* ocupa em relação a tais discursos.

1. A fossilização do estilo romanesco ¹⁵

Os diversos discursos sobre o romance são constituídos, em sua maior parte, por uma compreensão romanceada de seu desenvolvimento histórico. A ideia do romance como *a forma* do mundo moderno, apresentada em conexão com o surgimento do protestantismo e da burguesia capitalista, constituído a partir da deterioração da epopeia – *a forma* do mundo antigo, por seu caráter fechado –, é um dos exemplos clássicos desta história romanceada. O que há de mais pernicioso por trás deste romance da história do romance é que ele impossibilita uma perspectiva dialética da história literária, isto é, impede uma noção entre o todo e suas partes. Dito de outra forma, romancear a história do romance oculta o caráter político de toda organização hierárquica dos gêneros literários. No âmbito do romance, a consequência imediata é ignorar o desenvolvimento marginal da prosa de ficção no mundo antigo e medieval.

Talvez o apelo de Lukács para que o romance moderno recupere a estrutura épica seja o último argumento que apresenta uma defesa da organização hierárquica dos gêneros literários (sem mencionar as concepções estruturalistas – como a de Northrop Frye, em *A escritura profana* –, que tomam as novas formas literárias como mera distorção das formas antigas). Este ímpeto pela permanência do “sistema literário” exclui de sua narrativa a natureza caótica dos gêneros. A visão de que o romance moderno, por exemplo, consolida-se no século XVIII como expressão da burguesia industrial emergente também oferece uma perspectiva fechada de análise que toma somente o todo, sem possibilidade de entender, por exemplo, a persistência do romance de cavalaria e dos valores aristocráticos na sociedade moderna, capazes inclusive de influenciarem o interesse burguês pela representação artística.

como uma civilização harmônica. Esta condição original teria sido ocultada pela tipologia poética ocidental, que traça uma linha entre a epopeia e o romance moderno, perspectiva que só se sustenta caso sejam excluídos da civilização grega os chamados “bárbaros” e sua contribuição para a cultura ocidental.

¹⁵ Parte deste capítulo foi apresentado como artigo na *Revista Aletria*, v. 28, n. 1, 2018.

O influente estudo de Ian Watt, *A ascensão do romance*, que apresenta o surgimento do romance moderno como sintoma das transformações sociais infligidas pelo progresso da burguesia industrial inglesa no século XVIII, é um exemplo desta que parece ser uma compreensão do romance como uma forma enrijecida ou mesmo fossilizada. Outro exemplo é a hipótese hegeliana que limita o desenvolvimento do romance moderno à linha evolutiva da épica antiga. Esta perspectiva tem grande influência na concepção lukácsiana do romance moderno. Estas duas visões do romance, uma apoiada no conceito de “realismo formal” e outra de “epopeia burguesa”, estão no sentido oposto de uma compreensão do desenvolvimento histórico do romance pela qual *O Inominável* pode ser pensado como um romance do pós-guerra.

O REALISMO FORMAL

Com o termo *realismo formal*, Watt quer sustentar o realismo como o aspecto de distinção entre o romance moderno e as formas narrativas anteriores. No horizonte desta perspectiva está a busca pela correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita, o que, segundo Watt, determina algumas mudanças substanciais quanto ao funcionamento social das obras de arte. A primeira mudança seria a transição da tradição coletiva à experiência individual, pois enquanto os gêneros anteriores respondem à cultura e à tradição, o romance moderno abordaria a experiência cotidiana do indivíduo. Outra mudança decorreria desta centralidade do indivíduo: como a realidade perde seu aspecto completo e imutável, o enredo acabaria desvinculado da mitologia, da história, da lenda ou de formas literárias do passado, como a épica e a tragédia. A terceira transformação (e talvez a mais frágil) é a hipótese de que o preço da fidelidade do romance à experiência humana ou à realidade da vida cotidiana é a ausência de convenções formais.

Desse modo, o realismo formal basicamente engloba um modo de percepção da realidade que tem mais a ver com a prática de observação do artista, do que com seu estilo. Em outras palavras, o realismo formal é mais uma questão de conteúdo – individualismo, vida privada e descrição exaustiva do cotidiano – do que de forma. O maior paradoxo de Watt está justamente nesta hipótese de que a suposta ausência de preocupação formal é o aspecto distintivo da forma romanesca. Assim, aquilo que distingue o romance ou aquilo que o romance faz melhor do que qualquer outro gênero é o “abandono das categorias estéticas”, as quais, segundo Watt, afastam a arte da realidade. Para ele, a natureza prosaica do romance

confia no relato, por isso ele se torna o palco de maior correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.

Esta visão do romance não é uma exclusividade do estudo de Watt, tampouco da tradição inglesa. Ela está presente, por exemplo, no manifesto de Breton quando se refere à prosa romanesca como uma *art facile*. Inclusive, de tão presente, já foi muito combatida pela análise dos elementos estilísticos da prosa em autores como Jakobson, Blanchot (“Le roman, oeuvre de mauvaise foi”) ou Kristeva (*O texto do romance*). Contudo, esta tese de Watt revela o mais próximo que o gênero romanesco esteve de articular em torno de si uma tradição. Este momento circunstancial de seu desenvolvimento histórico tem mais a ver com a ascensão do capitalismo e com a implementação do modo de vida burguês do que o realismo formal.

A tese de Watt está baseada no pressuposto de que as condições sociais da Inglaterra do século XVIII foram as mais adequadas ao surgimento do romance moderno, caracterizado pelo realismo formal. No entanto, também é possível pensar que foi o realismo, historicamente presente das mais variadas maneiras em inúmeras formas de expressão artística e não artística desde a antiguidade – como testemunham a *História* de Heródoto, as comédias de Aristófanes, os diálogos de Platão e os romances satíricos do período romano –, que se afirmou como o modo de expressão mais adequado aos interesses da burguesia inglesa emergente. Ou seja, ao invés de colocar o realismo formal como um evento estético inaugurado pela burguesia, é possível rever o realismo como um estilo mais ou menos disperso, presente em diversos níveis, de diferentes formas, em várias sociedades, sem muita atenção, assim como o romance, até que, em determinado momento histórico, serviu aos interesses de representação da classe dominante a ponto de ser meticulosamente sistematizado ao lado do gênero que lhe coube como invólucro: o romance.

Esta inversão da hipótese de Watt permite investigar os motivos de haver entre o romance e o realismo um elo tão forte a ponto de orientar as concepções sobre o gênero romanesco até hoje. Por outro lado, sustentar que o romance moderno surge com a burguesia industrial inglesa e que a sua premissa enquanto gênero é o realismo formal implica não só reconhecer, como Watt, a crise do romance em Henry Fielding, como descartar todas as formas de expressão em prosa do período que se afastaram do realismo formal. Esta perspectiva impõe um rompimento absoluto desde as expressões idealistas do romance grego até o fim do romance de cavalaria e o romance moderno, como se a burguesia inglesa iniciasse um mundo completamente novo a partir do nada, como se os valores da aristocracia

tivessem se dissolvido de um dia para o outro, como se não houvesse nenhum paralelo possível entre o drama vitoriano, por exemplo, e as aspirações burguesas em torno da arte.

“ROMANCE TRADICIONAL” OU FORMA PERIFÉRICA?

O primeiro forte indício para entender a canonização do romance sob o signo do realismo formal na sociedade burguesa é a predominante ausência de convenções formais ao longo de seu desenvolvimento histórico. Alheia às poéticas tradicionais pelo menos até o período clássico, a ficção em prosa permaneceu às margens da sistematização. Como toda poética é orientada pela noção de sistema, de modo que a condição para o reconhecimento de determinado gênero é sua obediência às leis que a própria poética institui – o dogma da imitação e representação, a exigência de verossimilhança e a distinção clara do estilo na *Poética* de Aristóteles, por exemplo –, a marginalização do romance aponta para um potencial anticanônico (que acaba enormemente explorado pelo conceito da *polifonia*). A condição marginal do romance até o século XVIII deu a ele o privilégio de assumir a ausência de regras como seu único elemento constitutivo, o que fez dele um gênero com alta capacidade de assimilação e integração, a partir de uma técnica orientada especialmente pela paródia.

Por isso, a noção de criticidade que Watt atribui ao romance moderno, em oposição ao mundo idealizado pelos romances barrocos e medievais, está longe de ser um projeto exclusivo do realismo formal. Há um processo similar no mundo antigo entre o desenvolvimento do romance grego e latino. O *Satiricon* de Petrônio e *O Asno dourado* de Apuleio, por exemplo, parodiam o modelo do romance idealista grego. Embora não fique claro se a intenção de Petrônio era ridicularizar o gênero ou defender uma nova visão de mundo, sua obra, supostamente produzida para divertir a pequena corte de Nero, constitui-se como uma crítica aos valores morais da sociedade, o que a eleva a uma condição superior àquela de mero entretenimento. Holzberg (1995) defende que o mesmo é feito por Apuleio quando transforma o herói em anti-herói, elevando o romance a uma posição crítica, especialmente por recusar o acúmulo de aventuras que sempre culminava no final feliz.

Esta aproximação entre o romance satírico romano e o romance moderno acabou impulsionada pela linha genealógica que Bakhtin estabelece entre a sátira menipeia e o romance de Dostoievski, em *Problemas da poética de Dostoievski*. Daí vem sua hipótese do romance ser ainda um gênero por se formar ou em perpétuo desenvolvimento. No entanto, é difícil precisar o quanto esta compreensão da história do romance como um esvaziamento, uma redução, um ataque a tudo o que anteriormente se entendia por romance – isto é, como

forma voltada para o futuro, todo romance seria uma redefinição do romance anterior – é tributária do aspecto marginalizado de seu desenvolvimento ou mera projeção de uma concepção moderna do romance. A hipótese da *deterioração* como o elemento definidor da forma romanesca está presente tanto na história usual do gênero, para a qual o romance se afirmaria com a paródia do romance de cavalaria (*Amadis de Gaula*) presente em *Dom Quixote*, quanto numa suposta “história alternativa”, que ganhou força especialmente após a crise do romance realista, com a renovação do interesse pelos romances gregos e latinos, como se a antiguidade pudesse fornecer a *estrutura* original do gênero, tal como sugerido por Northrop Frye.

Torna-se comum a esta vertente “alternativa” da história do romance identificar na epopeia elementos que a aproximariam da prosa moderna.¹⁶ Nessa perspectiva, Ulisses e Aquiles, por exemplo, tornam-se modelos de indivíduos desgarrados; o primeiro, por seu caminho errante na viagem de volta a Ítaca, que o aproximaria da busca do herói do romance; já Aquiles, por seu comportamento individualista, primeiro ao abandonar a batalha contra os troianos em virtude do conflito com Agamenon, em seguida por voltar a lutar ao lado dos gregos apenas após a morte de seu primo Pátroclo, movido por um desejo pessoal de vingança contra Heitor. O risco dessas aproximações no âmbito de uma “história alternativa do romance” está justamente em projetar uma concepção moderna do romance às formas do mundo antigo. Na verdade, a busca de Ulisses e o individualismo de Aquiles só podem ser identificados retroativamente, à medida que se tornam elementos estruturais importantes no romance moderno, sob a orientação de mundo burguesa.

É importante destacar, por exemplo, que, apesar das intempéries pelas quais é acometido, Ulisses permanece sempre o mesmo, “astuto e valente”. Os vinte anos que passou afastado de sua terra natal transformaram apenas seu corpo – é somente a velhice que impede a Telêmaco, Penélope e seus pretendentes reconhecerem na figura do mendigo sua real identidade. A memorável cena do encontro com o cão Argos é um indício forte do abismo entre a perspectiva temporal na *Odisseia* e aquela presente nos romances modernos:

Lá jazia o cão, Argo, cheio de carrapato.
E então, quando percebeu Odisseu próximo,
ele abanou o rabo, deixou cair as duas orelhas

¹⁶ Sobre as bases de uma história alternativa do romance, vale a pena consultar o estudo de M. A. Doody (*The True Story of the Novel: An Alternative History*), que contesta a oposição entre o romance antigo e medieval (*roman*) e o romance moderno inglês (*novel*), a fim de identificar uma suposta continuidade entre eles.

e depois não conseguiu mais perto de seu mestre chegar. E ele, olhando para longe, secou as lágrimas (HOMERO, 2014, Canto 17, edição eletrônica).

A situação de abandono na qual Ulisses encontra seu cão, que padecia em meio a esterco de vacas e mulas, velho e cansado, contrasta com a lembrança que tinha de seu belo porte, rapidez e bravura. Ela também simboliza a degradação da cidade com os anos de ausência de seu rei. Mas ao reconhecer Ulisses, pouco antes de expirar, acometido pela “negra morte”, Argos revela que a essência de seu dono permanece intacta. Os vinte anos de ausência não enfraqueceram em nada a relação entre eles. Não é por acaso que esta cena antecede sua vingança contra os pretendentes: mesmo velho e debilitado pelos anos de errância, Ulisses age como o mesmo rei astuto que deixara Ítaca para lutar em Troia, somente a partir desta base inverossímil, Homero pôde dar a seu personagem condições para derrotar seus inimigos.

A condição heroica de Ulisses, cujo passar dos anos não promove deterioração nem acúmulo de experiências, contrasta inclusive com a tendência a ver na *Odisseia* uma inclinação à vida cotidiana, já que a situação de batalha não é mais um elemento central como na *Ilíada*. Apesar do tema da volta ao lar e da representação do cotidiano de Penélope com os pretendentes, o *éthos* da *Odisseia* é evidentemente heroico, pelo modo como caracteriza seus personagens e suas ações. O destaque da vida cotidiana em Homero é outro elemento estrutural que também só pode ser realizado retroativamente, a partir do momento em que ele se torna relevante para o romance burguês. É o olhar pela fechadura do romancista do século XVIII que faz da vida cotidiana um elemento importante da prosa de ficção, ao passo que seu desenvolvimento passa a ser identificado em formas anteriores de representação.

Ainda sobre a centralidade da vida cotidiana, que Watt atribui ao surgimento do romance inglês, Holzberg, por exemplo, sustenta que exceto pela trama, os primeiros romances antigos também estão centrados na vida cotidiana. Para ele, essa condição reflete o momento histórico em que foram criados, no período helenístico. Com as primeiras invasões persas e posteriormente ao domínio romano, as cidades-estados gregas acabaram engolidas pelo aparelho político-social dos grandes impérios, nos quais o indivíduo tinha um papel pequeno na vida política. Enquanto a tragédia e a comédia antiga, no seio das cidades-estados, refletiam a experiência cívica, para Holzberg, o romance surge na era dos grandes impérios, como expressão da experiência individual, assim como a poesia helênica (de Parthenius) – que aborda as vicissitudes dos jovens amantes – e a nova Comédia (de Menandro) – com o retrato de problemas de identidade, peripécias amorosas e cenas familiares.

Esta aproximação entre a nova Comédia grega e o romance moderno, de acordo com a centralidade da vida cotidiana, não é um argumento recente nos estudos literários. Ela inclusive encontra respaldo nas análises históricas da civilização grega, como em *Helenismo: História de uma civilização*, de Toynbee, para quem o enfraquecimento das cidades-estados, em virtude das guerras internas, tornou a vida pública um fardo para os indivíduos. Contribuiu para isso o estado de guerra permanente que fez com que a obediência às leis, a submissão ao treinamento e à disciplina militar e a disposição de arriscar a própria vida pelo Estado se impusessem como algumas das contribuições exigidas de forma contínua por causa dos conflitos intermitentes. Este conflito entre a vida cívica e a consciência individual, segundo Toynbee, não foi amenizado antes do domínio romano, uma vez que a degradação moral pelo aspecto cosmopolita da ocupação macedônica não produziu apenas um deslocamento demográfico, com a leniência ante a migração a qualquer estado dominado pelos persas, como também um sentido de desamparo psicológico.

A busca do homem grego por novos valores, que é revista no âmbito da história alternativa do romance como a primeira divisão entre o público e o privado, é exemplificada pelo desafio de Sócrates à cidade-estado e herdada pelo senso de emancipação em Eurípides e Platão. Seria neste contexto de desamparo que a nova Comédia de Menandro e os romances idealistas gregos constituíram-se como uma comédia de costumes da vida da classe média da época. A possibilidade de aproximação entre o período de decadência do cidadão grego e a fase de emergência do homem moderno está justamente no fato de que a centralidade da distinção entre mundo externo e interno, ou do conflito entre indivíduo e sociedade, traduz o enfraquecimento dos valores morais e éticos, ou melhor, a ausência de formas de vida exemplares. Por isso, diferentemente da épica e da tragédia, o primeiro propósito do romance idealista grego era o entretenimento – mais do que expor os problemas do mundo, a imersão da vida cotidiana num universo de fantasia amorosa com final feliz auxiliava no esquecimento da unidade perdida.

Portanto, escolher entre a ascensão do romance burguês como o momento inaugural da história do romance ou a hipótese de um desdobramento do romance grego e latino naquilo que viria a ser o romance moderno não parece ser mais do que um gesto arbitrário. A escolha entre uma concepção ou outra está longe de ser uma abordagem eficaz do problema, uma vez que nessas duas caracterizações do desenvolvimento histórico do romance é possível identificar elementos de projeção da visão de mundo moderna. O romance como descrição prosaica da vida cotidiana, por exemplo, tal como preconizado por Watt,

inaugura uma espécie de realismo prescrito, ou melhor, uma formulação que acaba estendida à ficção como norma, o que não condiz com o caráter marginal do romance. Por outro lado, a constatação de sua marginalidade propaga a ideia do romance como um gênero que usurpa os outros. Nessa posição, ele incorpora e repete *ad infinitum* o projeto de inovação moderna. É preciso ter em mente que sua marginalidade no mundo antigo lhe conferia um funcionamento muito diferente daquele do início do período moderno.

Por isso, o promissor nesta dicotomia entre a “história oficial” e a “história alternativa” é a possibilidade de constatar que não existe uma concepção clara e universal do romance. Ele precisa ser pensado em cada momento histórico, uma vez que não possui forma final nem tradicional, o que faz dele o epítome da natureza caótica dos gêneros literários. Mas esta sua condição continua obscurecida justamente pelo desenvolvimento do realismo formal, que é consequência da apropriação do romance pela burguesia emergente. É por investigar este aspecto da condição privilegiada do romance na sociedade burguesa que o estudo de Watt volta a ser interessante, apesar do equívoco de projetar o realismo formal como o elemento que inaugura o romance moderno.

A INCORPORAÇÃO DO ROMANCE NO OCIDENTE

A obra principal de Watt sustenta a ideia de uma concepção do romance que começa a tomar forma no período clássico, quando sua “ausência de regras” ou “marginalidade” foi encarada como problema. É nesse momento que ele passou a ser rejeitado por sua “facilidade”, foi acusado de degradar o espírito (pela representação do amor, que corrompe os modos) e de servir apenas ao ócio das donzelas. O ataque ao romanesco, movido pela nobreza sob influência da arte renascentista, é sintetizado por Boileau em *Diálogos sobre os heróis do romance* (1668), obra que ataca os romancistas por criarem personagens efeminados, sem grandeza, glória ou virtude cívica (nacionalismo militar), o que faz dele o primeiro a reconhecer o romance como empreendimento burguês (DOODY, 1996, p. 266). Mas esta primeira incursão do romance no campo da poética ocidental, pela influência de Boileau, não o relaciona somente à trivialidade da burguesia emergente, de modo que faltaria a ambos a grandeza da classe superior, como aponta para um processo de nacionalização do gênero que paradoxalmente será levado a cabo pela própria burguesia. Enquanto a inclinação moral, que mais tarde tornará o personagem o elemento articulador do romance, denigre o romanesco, já constituindo uma clara predileção pela épica, o nacionalismo, por sua vez, obscurece a longa tradição da prosa, favorecendo a estreita ligação burguesa entre romance e

realismo. Por isso, Doody interpreta a larga influência do pensamento de Boileau na tradição literária ocidental como um movimento político que nega as influências do Oriente sobre a prosa romanesca. É assim que a épica e Homero tornam-se os principais precursores do romance. Esse movimento de entrada do gênero até então marginalizado na ordem da tipologia das poéticas alia o movimento de representação da vida cotidiana do realismo formal ao nacionalismo burguês e, conseqüentemente, a uma relação estreita do romance com as tradições literárias ocidentais canônicas (como a épica e a tragédia).

Doody interpreta esse movimento como um sinal da ambivalência do doméstico no século XVIII: o doméstico possui um primeiro sentido de se referir à esfera doméstica, mas há também o sentido nacionalista do termo. É justamente neste último sentido que a necessidade de naturalizar o gênero pela história literária nacional faria dele uma forma própria, como proposto por Watt. Por isso a grande habilidade do romance realista doméstico inglês é a exclusão do outro, ou seja, qualquer romance que não seja doméstico é excluído da definição de *novel*. Para exemplificar esta situação é interessante aproximar a visão de Boileau daquela apresentada por Huet, em *Tratado da origem dos romances* (1670). Mesmo ausente das poéticas, o romance não escapou de algumas tentativas de definição, apresentadas sobretudo na forma de prefácios – como é o caso do *Tratado* de Huet, escrito como prefácio ao romance *Zaíde, uma história espanhola*, de Jean Regnault.

O *Tratado* surgiu como a primeira tentativa de definição das origens do gênero romanesco. Para os defensores de uma história contínua do romance, o prefácio de Huet interessa num primeiro momento por atribuir a origem do romanesco ao espírito inventivo do homem, que seria traduzido pela inclinação às histórias de amor. Inspirado pelo romance *Aethiopica* de Heliodorus, que é o trabalho em prosa grego de maior influência sobre os romances de cavalaria – inclusive parodiado em *Trabalhos de Persiles* de Cervantes e no *Cândido* de Voltaire¹⁷ –, Huet define o romance como histórias inventadas sobre aventuras amorosas, escritas em prosa, para o deleite e instrução dos leitores. A noção de deleite conserva o aspecto de “entretenimento” do romance grego, como sugerido por Holzberg e Toynbee, ao passo que a “instrução” já aponta para o aspecto moralizante do período clássico.

Então, no *Tratado* de Huet, o amor aparece como o elemento civilizador do homem, que orienta tanto sua curiosidade em relação ao mundo, quando sua integração social.

¹⁷ Sobre a recepção dos romances gregos e latinos na cultura da Idade Média vide o artigo de Sylvie Thorel-Cailleteau, “The Poetry of Mediocrity”, presente na coleção de ensaios reunidos por Franco Moretti em *The Novel*.

No entanto, o aspecto mais relevante das reflexões de Huet acabou ocultado pelo classicismo de Boileau, a saber: sua crença no caráter multiétnico e poliglota da prosa de ficção, cujas origens estariam no Oriente próximo. Em pleno século XVII, Huet falava nas raízes orientais do romance, bem como na influência árabe em sua disseminação pela Europa a partir da Península Ibérica, perspectiva que foi progressivamente eclipsada à medida que o romance deixava de ser um gênero periférico. Doody explora este processo de reconhecimento do romance como um gênero propício para o debate de ideias e comportamento como o início da limitação de seu desenvolvimento à história literária ocidental. Por isso, a perspectiva de Huet, por contribuir para que o romance fosse encarado como coisa estrangeira, que desvaloriza a civilização e desfaz centralidades, alimentava tudo o que os valores católicos, anglicanos, protestantes e puritanos alertavam como os “perigos” do romance – isto é, aquilo que pertencia aos outros, ao baixo, ao bárbaro precisava ser suprimido.

Alvo dos valores protestantes, o romance passou a ser não só distração, como perigo moral. Assim ele logo acabou impregnado pela orientação prescritiva e classificatória da poética aristotélica, que também implicava a distinção entre os eventos baixos e o ideal platônico da verdade. Desta junção entre um gênero historicamente marginalizado – que reuniu em torno de si um apelo à mediocridade – e a inclinação ao estabelecimento de dogmas – tanto ao nível literário quanto social, de uma elite influenciada pelos valores renascentistas – surgiu o realismo formal como a primeira tentativa sistematizada de definir o que é o romance. Nessa perspectiva, o estudo de Watt ajuda a compreender o que é feito do romance com a ascensão da burguesia.

Logo no início de *A ascensão do romance*, há um paralelo entre o realismo formal e o realismo filosófico moderno de Descartes e Locke. Com isso, Watt apregoa que o realismo surge como uma representação verdadeira dos objetos, isto é, representa aquilo que existe e que se pode ver, contrário à ideia da escolástica, segundo a qual só é real a essência. Se o realismo declara a realidade dos objetos dos sentidos, Watt conclui que ele reflete plenamente o conceito cartesiano do método: a busca da verdade dependeria do indivíduo, que antes deve romper com os entraves da percepção. Consequentemente, o termo se afirma como um sólido senso das coisas existentes oposto ao caráter lúdico da vida, trata-se, portanto, de uma atenta observação do concreto e dos objetos da vida cotidiana.

Em resumo, o realismo formal seria a reivindicação de que a verdade artística está na representação dos objetos. Esta visão implica numa série de transformações estruturais da narrativa, a começar pela predicação do autor como uma figura impessoal. Em nome da

objetividade, o ideal é que ele não condene nem julgue, mas que apenas exponha os fatos. Já a aproximação da vida cotidiana, em detrimento da fantasia e do fantástico de aventuras, exalta os personagens como figuras contemporâneas, individualizados por sua época e por sua classe. As descrições servem para caracterizá-los e para “sublinhar a representação da vida tal como ela é”. Se os personagens são contemporâneos, cercados por objetos da realidade cotidiana, Watt então repete como método do realismo formal o postulado de Engels sobre Balzac: a representação de pessoas específicas em circunstâncias específicas. Assim haveria não só uma transformação dos agentes do enredo e do local de suas ações, como do próprio enredo, concebido por Watt nos termos defendidos por E. M. Foster em *Aspectos do romance*, como uma descrição da vida através do tempo.

O mais interessante no estudo de Watt está nessa inter-relação estabelecida entre todas as mudanças estruturais da narrativa e a ascensão burguesa, o que significa que a ordem racionalista, sistemática e coerente da narrativa reflete a tomada de poder pela burguesia.¹⁸ A importância do fluxo temporal, por exemplo, explicita que se não há verdades imutáveis, não haveria razão para histórias atemporais. A restrição aristotélica da ação da tragédia a vinte e quatro horas demonstra que a verdade podia revelar-se inteiramente em um dia ou em uma ação da vida humana. Este aspecto atemporal só é possível numa sociedade sustentada pela tradição e apoiada na conservação da crença na existência real e imutável por trás das aparências, tal como a descrição platônica do mundo das ideias. Watt, por sua vez, esclarece como a temporalidade ocupa uma posição central no romance em virtude do individualismo, intensificado no capitalismo industrial, uma vez que pressupõe independência entre as pessoas e das pessoas frente à tradição, o que depende da liberdade econômica e social. Para Watt, apenas o capitalismo industrial forneceu a estrutura socioeconômica do individualismo, por tornar o indivíduo responsável por seus papéis político, econômico, social e religioso. Esta visão apresenta Crusoé como o estereótipo do capitalista que prospera através do esforço individual. Mas Moretti mostra em *O burguês*, que a corporificação humana do capitalismo – o burguês – desaparece ao passo que seu sistema econômico avança. Como resultado, o romance burguês tende a tornar-se outra coisa, mesmo no interior da sociedade burguesa.

Portanto, mesmo aquilo que o estudo de Watt tem de mais interessante não pode ser levado às últimas consequências. Ele não se preocupa em explicar, por exemplo, como o

¹⁸ Nesse sentido, ele dialoga indiretamente com o estudo de Antonio Negri, *Political Descartes*, dedicado a historicizar a racionalidade cartesiana como parte de um processo de reordenamento da vida social burguesa após o fracasso das aspirações humanistas.

individualismo, que naquele momento de ascensão do romance colocava todas as peças do realismo formal em movimento, viria a colocar em xeque o próprio realismo, justamente pelo potencial desagregador do indivíduo diante de uma visão de mundo objetiva. Quando chega a Fielding, a solução de Watt é colocar o romance em crise, por seu distanciamento do realismo – atitude que também será tomada por Lukács em *A Teoria do romance*, pelo mesmo efeito desagregador do indivíduo. Em outras palavras, quando o romance burguês afasta-se da burguesia e do realismo formal, ele não se adequa mais aos critérios de Watt.

O realismo formal deve conter a opção por “descrever o mundo visto” em detrimento da “imitação de ações humanas significativas”, o que desloca o resultado da arte das grandes cenas, da história sagrada e profana para situações triviais. Este movimento é o que Moretti (2006) chama de “sério”, ou melhor, é aquilo que faz o século da ascensão da burguesia o “século sério”. Watt parte deste mesmo ponto para a hipótese de que a fidelidade ao aspecto físico da realidade encobre a preocupação formal, por isso condena Fielding por seu “estilismo”, que desviaria a atenção do realismo à forma. Contudo, a crítica a Fielding vai além de atacar sua preocupação formal, uma vez que para Watt a “epopeia cômica em prosa” corresponde menos às transformações sociais que à tradição neoclássica, já que seria uma aproximação teórica e abstrata, sendo que a feição de um gênero oral e poético que aborda as façanhas de figuras públicas nada teria em comum com Defoe e Richardson.

Fielding pode ser pensado de uma outra perspectiva: como aquele que faz a primeira crítica ao realismo formal. E nessa posição, ele é um homem do seu tempo e um precursor do caminho que o romance percorrerá no período de decadência burguesa. Isso porque o enfraquecimento da legitimidade do burguês não coincide com o arrefecimento do capitalismo. Moretti mostra que acontece justamente o contrário: o recrudescimento do capitalismo é concomitante à perda de prestígio da classe burguesa – que primeiro conduziu a guerras e a massacres; após a guerra promoveu regimes democráticos que enfraqueceram a ideia de classe dominante; por fim, a mercadoria erigiu o consenso sobre coisas, não sobre pessoas (2013, p. 29).

Então é possível concordar com Watt até o ponto em que o realismo formal surge como parte de um momento histórico específico – aquele da ascensão da burguesia –, mas é necessário evitar a ideia do realismo como o pressuposto do romance de modo geral. O grande legado do romance burguês não são as formas de composição do personagem, do enredo e da temporalidade da narrativa. O próprio Watt mostra que os imperativos do realismo formal resistiram por muito pouco tempo. O que permanece desse período é o

fortalecimento de valores como probabilidade e verossimilhança, que mudam o modo como a ficção é compreendida em relação à realidade e à história. Esta nova lógica da ficcionalidade começa a ser desenvolvida pela distinção típica em língua inglesa entre *romance* e *novel*.

QUESTÕES DE VIRTUDE E DE VERDADE

Em “The Rise of Fictionality” (MORETTI, 2006), Catherine Gallagher reconhece que a distinção entre *romance* e *novel* na tradição anglo-americana é baseada nas transformações da ficcionalidade. O *novel* é a forma que explicita a condição fictícia do romance, o que já aparece no realismo de Defoe, cuja aspiração de ser “*a history*” em vez de “*a story*” força o reconhecimento do aspecto ficcional da narrativa. Assim Defoe assume a narrativa como uma mentira, mas como o uso da ficcionalidade é suportado em princípios morais e religiosos, a ficção não seria desprovida de verdade. Por não propor a (falsa) historicidade dos fatos de *Crusoé*, Defoe redefine o romance: uma mentira sim, mas que conduz à verdade.

O paradoxo do *novel* está justamente em revelar e esconder a ficcionalidade: assume sua condição fictícia para reclamar-se verdadeiro. Este paradoxo sustenta-se pela oposição que o *novel* assume em relação ao *romance*, cuja aproximação da fantasia, por recorrer às fábulas, alegorias e contos de fada suspende a referencialidade, ao passo que o pacto do *novel* com o cotidiano tende a ser visto como verdadeiro, seja por reproduzir fatos reais ou por remeter a eles. Em *The Origins of the English Novel*, McKeon (2002) explora o modo como esta abertura do *novel* ao cotidiano exige uma conceituação da ficcionalidade pelo próprio romancista, uma vez que a distinção entre verdade e mentira fica menos visível. McKeon então entende o movimento do romance medieval ao romance moderno como uma troca epistemológica da construção da verdade como fato histórico para a verdade como efeito da simulação mimética.

Mas o confinamento do *romance* ao maravilhoso da aventura ou à fantasia não oculta aquilo que ele possui de prosaico. A própria derivação do termo *romance* da palavra francesa *roman*, que expressa a linguagem na qual esses textos foram escritos, uma linguagem que ainda não era vernácula, mas também não era mais o latim, sugere sua inclinação ao popular. *Romancier* significa expressar-se numa linguagem mista, refinada, mas profana, portanto, o termo *romance* expressa que entre o humano e o divino, ele tende à mediocridade da vida terrena. Thorel-Cailleteau (MORETTI, 2006) parte desta definição para mostrar que já há em Huet a defesa de uma “poética da mediocridade”. Mas para ele o romance deve

conservar certa dose de idealismo, tendo em vista que na realidade o bem nem sempre vence. Por isso, apesar de representar personagens comuns em circunstâncias banais, o romance não poderia deixar de divertir ou instruir o leitor.

Já o termo *novel*, que deriva das línguas românicas – como do italiano *novella*, empregado por Boccaccio no *Decamerão* –, agrega ao aspecto prosaico do *romance* o sentido de *News*, notícias e novidades, que remetem num primeiro momento às histórias contadas pelos comerciantes. Somente no século XVI, sob influência do *Decamerão*, o termo passou a ser empregado para designar textos fictícios e logo depois para se referir a textos longos em prosa, mas ainda se opondo ao francês *romance* e ao italiano *romanzo*, por estar mais ligado ao cotidiano. A língua inglesa então herda esta distinção que oculta o verdadeiro motivo pelo qual o romance moderno se consolida: não pelo realismo, mas pela ênfase nas leis da ficcionalidade do gênero (idem, p. 345).

É nessa perspectiva que Henry Fielding, antes encarado pela ótica do realismo formal como exemplo da decadência do romance burguês, aparece agora como o principal precursor do momento em que o romance moderno toma consciência de si mesmo. Esta questão da referencialidade pode ser identificada de modo bem simples pela forma de nomear os personagens: Robinson Crusoe, como um personagem com nome e sobrenome potencialmente reais, é ao mesmo tempo uma identidade fictícia e uma figura possível de existir no mundo, o que sugere que em Defoe, a linha divisória entre o fictício e o real ainda é tênue e pouco explorada. Já Fielding se dispõe a criar tipos, cuja função de representar uma “espécie” (humana ou social) sobrepõe ao homem no mundo a condição fictícia do personagem: Tom Jones, Joseph Andrews, Shamela são abertamente categorias literárias, que escancaram a referencialidade do romance.

Por isso, a partir de uma perspectiva dialética do desenvolvimento histórico do romance, o que significa apreender o objeto de análise tanto numa perspectiva de continuidade quanto de descontinuidade, McKeon considera que Fielding encerra a pré-história do romance burguês, cujas características seriam consolidadas somente no século XIX. Com isso ele espera recolher as aparas deixadas por Watt quando este relaciona as premissas do realismo formal com o realismo filosófico, mas também com as transformações socioeconômicas do período. Para McKeon, a luta da burguesia por legitimidade e seu desejo por representação é menos propícia ao realismo que à incorporação pelo romance de questões relacionadas tanto à significação da virtude quanto da verdade. Entre uma questão moral e

outra epistemológica, a formação do romance moderno confrontaria simultaneamente as crises sociais e intelectuais do período.

Dentro daquilo que chama de “questões de verdade”, McKeon defende uma visão sobre o desenvolvimento histórico do romance moderno aberta à sua origem caótica e inexata. Assim ele chama a atenção para o caráter impreciso de termos como “romance medieval”, “história” e “romance moderno” ainda no século XVIII. Se por um lado a necessidade de opor romance e história sublinha as oposições entre estas duas maneiras de abordar a “verdade”, por outro, ela evidencia suas semelhanças. Como o romance medieval não trabalha com a distinção entre o que era fato ou ficção, as indagações sobre o tratamento da verdade na narrativa começaram a ser aperfeiçoadas somente no século XVII. A aparência de completude do romance medieval deriva justamente da presença do maravilhoso ao lado do histórico, que fez com que ele não se mantivesse fiel, tampouco desvinculado da história. A consciência histórica começou a ser forjada, com certo distanciamento da ficção em prosa, apenas com a retomada do passado clássico pela Renascença e com a ruptura histórica promovida pela reforma protestante. Por outro lado, McKeon lembra que o desenvolvimento da imprensa, que criou a impressão de que o conteúdo impresso era objetivo, contribuiu para obscurecer a realidade fictícia do romance conforme o número de publicações aumentava. É então pela relação do *novel* com a notícia (*News*, *novella*) que o equilíbrio entre história e verdade torna-se suspeito, uma vez que as notícias já carregavam a ambivalência entre a objetividade dos fatos e a abstração dos textos fictícios.

Nessa perspectiva, a propensão burguesa ao realismo formal confunde-se com a defesa do romance moderno como uma questão de verdade, ou melhor, como resultado da observação empírica do mundo. Este clamor pela historicidade é o que marca, por exemplo, a passagem do romance heroico para o *roman à la clef*, mas também permite o desenvolvimento crítico da noção de verossimilhança, através da suspensão de uma oposição inequívoca entre romance e história, fato e ficção, abstração e verdade. Esta ambiguidade está presente, por exemplo, em *Orlando Furioso*, à medida que a descoberta do manuscrito pode ser pensada como uma paródia do historicismo, ao mesmo tempo em que a retórica do poema refuta abertamente os mitos da cavalaria por seu vínculo à imaginação.

O enriquecimento do valor da verossimilhança está por trás da consolidação do realismo. Com ele, a distinção entre romance e história começa a ser desenvolvida, a ponto de permitir que a narrativa seja encarada como não pertencente à história, mas desenvolvida como história, ou seja, como um conjunto de fatos prováveis e universais. Por isso mesmo, a

afirmação do realismo não foi desprovida de preocupações teóricas, estilísticas e poéticas, uma vez que envolvia a redefinição de um gênero literário até então marginalizado. O aspecto formal do romance nesse momento de ascensão da burguesia ganha tanto destaque, que é pela forma que Mckeen analisa sua simbiose com a classe burguesa. Tais considerações são desenvolvidas por ele no tópico sobre as “questões de virtude”.

Para Mckeen, o romance afirma-se como a principal forma para expressar a falta de convicção da nova ordem burguesa, tendo em vista que a gradual decadência da ideologia aristocrática, cuja distinção social era baseada na honra, que por sua vez derivava da linhagem do indivíduo e do poder político de seus ancestrais, corresponde a uma preocupação com a mobilidade física e social do indivíduo, já presente no romance grego, embora restrito à temática amorosa. No romance burguês, as metamorfoses do amor, das viagens e das mudanças sociais coincidem, segundo Mckeen, com o desenvolvimento do comércio, cujo aumento da riqueza torna instável a questão da linhagem aristocrática. Então esta onipresença do romanesco e do mundo do comércio, pelo menos desde o século XII, leva Mckeen a analisar um longo período de fermentação da ideologia burguesa e de sua principal forma de expressão literária, bem como a pensar os períodos revolucionários não como a afirmação de uma classe em conjunto com o declínio imediato da outra, mas como um momento de instabilidade da ideologia dominante.

Esta noção de instabilidade ideológica acaba sendo fundamental para pensar a forma romanesca como aquela que interioriza a antítese dialética entre a ideologia progressista (burguesa) e a conservadora (aristocrática). Nesses termos, o romance possui uma “constituição dialética”, a qual Mckeen identifica na dualidade das visões de mundo de Dom Quixote e Sancho Pança. É comum pensar a obra de Cervantes como aquela que inaugura o romance moderno, em função da capacidade de autocrítica que ele adquire de seu próprio procedimento formal. Mas nele a irrealidade do romance de cavalaria sempre acaba reconciliada com a vida cotidiana, seja pela loucura de Dom Quixote, que abre espaço para a fantasia, seja pela visão materialista de Sancho Pança, que devolve à vida sua banalidade. Enquanto o delírio lança Dom Quixote a um mundo de aventuras – tomando moinhos de vento por dragões, ovelhas por cavaleiros encantados, viajantes por elmos –, Sancho identifica ao fim de cada batalha o inimigo real. E só parece aceitar os devaneios de seu mestre, pela promessa de uma ilha e riquezas, em nome das quais abandonou mulher e filhos. Reforça esta posição de Sancho como a antítese epistemológica do idealismo a própria origem castelhana de seu nome, que pode significar “prudência, sensatez, caráter, santo” (CERVANTES, 2012,

p. 116). Já a intensidade com que Dom Quixote enfrenta suas aventuras não pode ser desvinculada da condição em que fora acometido pela leitura de romances de cavalaria: “(...) e, assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo” (idem, p. 57). Dessa forma, ele assume uma perspectiva alegórica do modo como no romance medieval fato e ficção estavam associados. O anti-herói de Cervantes se apropria da ficção como delírio, ao passo que Sancho Pança já é capaz de utilizá-la como artifício. Uma das passagens mais cômicas deste uso aparece no capítulo XX quando, com medo do escuro, ele implora para que seu mestre espere o amanhecer, para então continuarem o trajeto. Vendo o Cavaleiro da Triste Figura irredutível, Sancho sorrrateiramente amarra Rocinante a uma árvore, sem que seu mestre perceba. Sem entender por que não consegue sair do lugar, Dom Quixote ouve de seu fiel escudeiro uma justificativa fictícia que encobre seu engenho: “Eia, senhor, que o céu, comovido das minhas lágrimas e rogos, ordenou que Rocinante não se possa mover” (idem, p. 257).

Se a ficção como delírio pode representar o comportamento do leitor da Idade Média, a ficção como artifício inaugura as expectativas do leitor do mundo moderno. Este passo decisivo também é dado por Cervantes no modo jocoso como seu protagonista é representado pelo narrador. Ainda que a presença de Sancho Pança não fosse suficiente para impor a visão materialista da realidade, o narrador assume muito claramente um distanciamento irônico de seu protagonista, como no episódio XXI, quando explica que o que Dom Quixote pensava ser um elmo, era na verdade um barbeiro:

O certo é que o elmo e o cavalo e o cavaleiro que D. Quixote via eram o seguinte: que naqueles arredores havia dois lugares, um tão pequeno que não tinha botica nem barbeiro, e o outro, que ficava perto, o tinha; e por isso o barbeiro do maior servia no menor, onde um doente houve necessidade de uma sangria, e outro, de fazer a barba, para o qual vinha o barbeiro e trazia uma bacia de açora; e quis a sorte que em seu trajeto começasse a chover, e para que não se lhe manchasse o chapéu, que devia de ser novo, colocou a bacia sobre a cabeça, e, como estava limpa, rebrilhava a meia légua. Vinha sobre um asno pardo, tal como Sancho disse, e isto foi o que a D. Quixote pareceu cavalo rosilho rodado e cavaleiro e elmo de ouro, pois todas as coisas que via com muita facilidade as acomodava às suas desvairadas cavalarias e mal-andantes pensamentos (idem, p. 271).

Esta ironia também alcança a evocação da história por parte do romance medieval, à medida que o narrador apresenta-se como um documentarista, narrando os feitos de Dom Quixote a

partir do que “eu pude averiguar neste caso, e o que achei escrito nos anais de La Mancha (...)” (idem, p. 66). Ademais, em outros momentos do livro, como no capítulo XXII, o narrador é nomeado Cide Hamete Benengeli (idem, p. 283), mais tarde definido como “sábio e atilado historiador” (idem, p. 380).

É fundamentalmente pela consciência que desenvolve a respeito de sua própria ficcionalidade que *Dom Quixote* inaugura uma nova fase no desenvolvimento histórico do romance. McKeon explora este mesmo processo da ascensão do romance inglês – a qual ele reduz ao conflito entre Richardson, adepto do historicismo, e Fielding, que assim como Cervantes, problematiza o acesso do romance à veracidade dos fatos. Enquanto em *Pamela*, Richardson se vale da narrativa epistolar para manter o paralelo entre ficção e história, em *Shamela*, Fielding demonstra que os documentos nos quais a historicidade de *Pamela* se sustenta são falsos. Mas aqui não cabe alongar-se demasiadamente nessa disputa, afinal a importância desta revisão do conceito de realismo formal está em realçar a ambivalência da forma romanesca, ou melhor, o modo como o realismo se insere num percurso historicamente feito de muitas disputas e pouca consolidação.

A função de Sancho Pança em *Dom Quixote* e a singularidade de Fielding no momento de ascensão do romance inglês moderno realçam o desenvolvimento da ficcionalidade e da verossimilhança, estruturas fundamentais para o surgimento do leitor moderno, como aquele que é dissuadido a acreditar na verdade literal da narrativa. Com isso, a condição básica da modernidade é a exploração do *como se*, que por sua vez, como demonstra Gallagher, acaba sendo um recurso básico da vida moderna: do comerciante à mulher cortejada, o exercício da suposição está presente em todas as áreas da sociedade burguesa (“Será que venderei meus produtos hoje?”; “será que ele realmente me ama?”). Consequentemente, a experiência de ler um romance é intrínseca à descrença quanto à veracidade dos eventos, o que não significa descompromisso com a verdade, mas antes a exigência de uma percepção capaz de entrar no jogo de linguagem da ficção. Eis aí outro paradoxo do romance moderno: sua forma abertamente ficcional oferece um caminho único à realidade, uma realidade que não está diretamente dada à compreensão.

A consciência de sua própria ficcionalidade torna o romance apto a se transformar, assumindo-se assim como um gênero voltado para o futuro, contra qualquer interesse em fossilizar sua forma. Nessa perspectiva, a verdadeira crise da forma romanesca poderia estar naqueles discursos que tomam os momentos de ascensão e consolidação da classe burguesa como momentos de canonização do romance, pelo amparo, num primeiro

momento, do realismo formal e, na sequência, do alto realismo do século XIX – períodos em que ele mais foi exposto aos esforços de sistematização e definição globais. Esta perspectiva esconde as tensões internas dessas fases do desenvolvimento burguês ou, como diria Mckeen, não oferece uma perspectiva dialética da transformação histórica do romance. Qualquer análise que se dedique a investigar a relação das partes com o todo pode perceber que outras formas de romance surgem no período mais fértil do realismo como resposta às suas leis: a ficção científica, por exemplo, na qual sobrevivem aspectos da literatura oriental, a memória pornográfica, o romance gótico, a narrativa fantástica, etc. E mesmo os escritores mais representativos do estilo realista afastaram-se dos imperativos do realismo em algum momento, como Dickens em *Um conto de natal*, Balzac em *A pele de onagro* ou Flaubert em *Salambô*. Este movimento sintetiza o potencial de inovação que a consciência da ficcionalidade incorpora ao romance. Se *Dom Quixote* é apresentado como representativo do moderno por seu potencial de ruptura e inovação, o realismo formal preconizado por Watt e o romance realista francês representariam, na trajetória do romance, uma espécie de ruptura com o ideal do romance moderno, ao impor normas antes inexistentes ao gênero romanesco.

A EPOPEIA BURGUESA

Como mencionado no início deste capítulo, o paralelo entre épica e romance resulta da falta de uma perspectiva dialética da sistematização literária nas tradições ocidentais. Dentre as análises que tomam a epopeia como modelo do romance, a tendência é identificar no romantismo a origem da crise do gênero romanesco, em virtude da emancipação do indivíduo. Este argumento inaugura as reflexões de Lukács sobre a *crise da narrativa*, no seu *A Teoria do romance* e, de modo especular, também está presente no *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, de René Girard, ambos fundados numa base hegeliana de reflexão sobre a *mimesis*. Talvez o trabalho de juventude de Lukács seja, nessa perspectiva, o mais influente no âmbito das reflexões ocidentais sobre o romance; mesmo quando não encontra respaldo, pôde suscitar debates importantes em autores como Lucien Goldmann, Walter Benjamin, Theodor Adorno e Fredric Jameson.

A base de uma perspectiva dialética da história literária é o materialismo histórico, por enfatizar o compromisso com a análise histórica concreta, em oposição à reflexão histórica abstrata. Lukács mantém uma relação ambivalente com este conceito, que pode ser identificada em três de seus estudos capitais sobre o romance, por culminarem num movimento da descrição à prescrição. Em *A Teoria do romance* (1916), ele passa da descrição

do romance como gênero problemático à prescrição da épica moderna de Dostoievski; no ensaio “O romance como epopeia burguesa” (1934), a análise da ação como base estrutural do romance leva a uma prescrição do realismo socialista (soviético); e em *O romance histórico* (1937), Lukács prescreve a continuidade do realismo crítico burguês, em virtude da compreensão histórica do presente. A confluência nesses estudos da prescrição de uma forma trans-histórica e, portanto, independente das condições materiais da sociedade, permitirá complementar a ilustração da base teórica das reflexões que tendem a fossilizar a forma romanesca, sem admitir que ela se transforme a partir das intermitências do conteúdo relativo à realidade empírica.

Como *A Teoria do romance* pertence à fase pré-marxista de Lukács, não cabe exigir desse estudo qualquer compromisso incondicional da análise da relação entre forma e conteúdo com o materialismo histórico, embora sua transição de Kant a Hegel tenha estimulado a busca de uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente. No prefácio de 1967, o próprio autor reconhece que, mesmo fracassando em encontrar “o verdadeiro método histórico-sistemático”, neste livro a problemática formal da arte é reflexo direto da realidade: “a “prosa” da vida é um sintoma, entre muitos outros, do fato de a realidade não constituir mais um terreno propício à arte” (2000, p. 14). O conceito de *totalidade* é fundamental para a compreensão do romance como forma problemática.

A teorização da categoria da totalidade é justamente o que leva Martin Jay (1984) a apresentar Lukács como o “pai do marxismo ocidental”, especialmente pelo alcance de *História e consciência de classe* (1923) sobre a intelectualidade europeia. Mas, como o próprio Jay reconhece, o conceito de totalidade é empregado de formas diferentes ao longo da carreira de Lukács, ora como efeito da cultura burguesa, ora como expressão legítima do marxismo ocidental. Em *A Teoria do Romance*, a influência de Hegel leva Lukács a refletir a forma do romance a partir de uma orientação histórico-filosófica que reproduz a oposição hegeliana de uma forma problemática a uma sociedade não problemática. O “problema” da forma romanesca é apresentado como reflexo direto do caráter problemático da cultura burguesa, basicamente em função da ausência da totalidade do ser. Portanto, o empenho de Lukács ainda é no sentido de uma crítica da sociedade burguesa, que tem no centro de seu sistema a noção de totalidade e não o primado do processo de trabalho no desenvolvimento da história, tal como está no horizonte do materialismo histórico.

A reflexão não materialista da oposição entre forma e vida é determinante para que Lukács incorpore a visão da cultura grega típica do idealismo alemão, se abstendo de

fazer uma análise das condições materiais do período homérico. Somente o ocultamento da escravidão ou da influência daqueles que os gregos reconheciam como “bárbaros” pode colocar a epopeia como único modelo para o desenvolvimento do romance, inclusive para o romance futuro, num novo mundo no qual a totalidade fosse reincorporada. Entretanto, antes de prescrever a epopeia burguesa como a reconciliação entre forma e vida, a descrição do problema do romance tem uma base histórica, uma vez que é inseparável das contradições da sociedade burguesa. Nesse ponto, a análise da forma que o romance assume na sociedade moderna nega a autonomia das ideias sobre a vida social, o que também é um pressuposto do materialismo histórico. A influência continua a ser Hegel, que permite o abandono da noção da estética desinteressada e a-histórica de Kant, pela constatação de que o valor formal da obra emana necessariamente da realidade material. Assim, a perfeição da forma artística grega seria resultado de uma sociedade que ainda não conhece o caos. A imagem que Lukács constrói do mundo grego é de um idílio homogêneo, no qual o homem não se acha solitário, pois suas ações estão em consonância com o amor, a sociedade e o Estado. A oposição desta realidade ao mundo abandonado por deus da sociedade burguesa visa definir a diferença que Hegel estabelece entre o concreto e o abstrato (JAMESON, 1974). O concreto, como plenitude do ser, e o abstrato, como empobrecimento da experiência, só podem ser definidos a partir de comparações entre uma experiência e outra, uma obra e outra, um momento da história e outro.

A hipótese de que o romance moderno surge do desvanecimento da forma da grande épica, em virtude da perda de completude da vida na sociedade burguesa, é inseparável da noção de que, em última instância, é a sociedade que determina a concretude ou a abstração das obras de arte. Seguindo a lógica da determinação da forma e conteúdo pelo meio social, a oposição entre a grande épica e o romance moderno necessariamente implica uma distinção entre civilização grega e sociedade mercantil. Assim a plena significação da epopeia na antiguidade é descrita por Lukács como reflexo da sociedade agrícola. Nela, o homem é idêntico ao seu destino, conhece as respostas antes mesmo de fazer as perguntas, por isso o conteúdo das obras possui significado imediato – todos repetem a mesma experiência e reinventam as mesmas situações. Os objetos físicos, claramente resultantes do trabalho humano direto, também são imediatos. Nessa sociedade, as obras de arte são plenamente significativas, não requerem, nas palavras de Hegel, *mediação* (idem).

No mundo moderno, a forma artística torna-se abstrata, uma vez que o sentido da vida não é mais dado de antemão. Dito de outra maneira, a aparência de completude do

romance é abstrata, efeito da exigência de concretude da forma artística. Tal condição aparece diretamente relacionada à configuração da sociedade industrial como uma “segunda natureza”. Nela, a essência seria produzida pela forma – como algo que deve ser –, portanto, dissociada do que realmente existe, ao passo que no mundo homérico não haveria distinção entre forma e vida, já que tudo é homogêneo antes de ser transformado em forma. A vida moderna, por sua vez, seria governada pela eventualidade, consequentemente nada é acessível à compreensão imediata: nem a temporalidade (que deixa de ser ritualística e inquestionável), tampouco as instituições (pela separação entre público e privado, trabalho e lazer) ou os objetos (que, como mercadorias, não conservam mais a aparência de produtos imediatos do trabalho humano).

A transformação do mundo exige, portanto, que os elementos estruturais da obra mudem. Mas a reconstrução idealista do mundo homérico dá a Lukács um “princípio abstrato” com o qual ele mede períodos posteriores (JAY, 1984). O principal aspecto de tal idealismo é a ideia de uma integração imperturbável entre transcendência e imanência na era da epopeia. Como apresentado acima, esta visão é reflexo da ausência de uma análise da base material da vida no período homérico, o que permitiria a Lukács identificar inúmeros elementos romanescos antes mesmo da era pós-helênica. O estudo de Dumézil, por exemplo – *Do mito ao romance* –, oferece um contraponto particular à perspectiva de Lukács. Ele defende em sua análise da *Saga de Hadingus* a presença de uma intriga psicológica, que traduziria a necessidade de interiorização do que é externo ao personagem e assumido pela cultura. Ele nega, portanto, o pressuposto de Lukács que nem mesmo a separação entre o eu e o outro perturbaria a integração do mundo homogêneo do período homérico.

Dumézil situa o surgimento da literatura na passagem de sociedades fechadas (do mito) a sociedades mais abertas (da epopeia), justamente pelo efeito desagregador do indivíduo, o que já seria suficiente para sua interpretação da *Saga de Hadingus* como romance ou “mito romanceado”. Em *Mito e Epopeia*, ele evidencia esse paralelo ao demonstrar que a epopeia depende de um sistema social implantado, por isso surge em sociedades avançadas, ao passo que o mito é anterior à História, estando em maior dependência de grupos sociais pequenos. Nessa perspectiva, o elemento desagregador da subjetividade – que a tradição ocidental, na esteira de Hegel e Lukács, costuma atribuir ao personagem do romance – já estaria presente em todas as formas literárias do mundo antigo. A partir de Dumézil, é possível pensar que os gêneros se cruzam em busca de um objetivo que não é mais dado de maneira autêntica muito antes do pós-helenismo, período no qual Lukács situa a transição da

epopeia ao romance. Para Dumézil, a epopeia, como forma desagregada do mito, já possui o elemento da busca.

Para o escopo deste trabalho não é necessário esmiuçar os equívocos que revestem a visão do jovem Lukács a respeito da epopeia e da civilização grega, mas evidenciar o quanto o referencial de uma totalidade perdida limita sua análise da trajetória histórica do romance e o impede de ver momentos de reconciliação na arte moderna, isto é, exemplos de obras concretas e autênticas mesmo sem ligação direta com a sociedade grega ou com suas formas artísticas. A base de sua descrição do romance como a forma problemática de uma realidade sombria em *A Teoria do Romance* é justamente a retomada do período homérico segundo o idealismo hegeliano. A partir desse paralelo, Lukács recorre a uma tipologia do romance que tem a épica como seu momento inaugural. Ele divide a história ocidental em quatro momentos: o período heroico da épica, a transição ao romance na era pós-helênica, o período do romance burguês e, por fim, o do pós-romance de Dostoievski. Em seguida, ele se atém à era do romance, que será subdividida em outras, como a do romance do idealismo abstrato (Cervantes), o romance da desilusão (Flaubert), o romance da ilusão (Goethe) e o romance que procura ir além dos impedimentos das formas sociais de vida (Tolstói). Todas essas divisões e subdivisões visam definir a condição de existência do romance na sociedade moderna, com base na oposição entre indivíduo e sociedade.

Ainda inspirado no idealismo alemão, que aproxima o romance ao conceito de “romântico”, pelo aspecto solitário do herói, Lukács transforma a emergência da individualidade no elemento que configura o romance como uma forma decadente da epopeia. Para ele, o indivíduo não teria lugar no mundo homérico, uma vez que o destino do herói da epopeia sintetiza o destino de todo o povo, sem espaço para a interioridade ou individualização. É a perda da segurança do mundo épico e o caráter abstrato da sociedade moderna que dariam origem à verdadeira aventura, à necessidade de reflexão e à busca como estruturas narrativas. Assim Lukács concebe a forma interna do romance como uma “peregrinação do indivíduo rumo a si mesmo” (2000, p. 82).

O reconhecimento da completude imperfeita do mundo transforma o romance na forma da “virilidade madura”. Mas, diferentemente de Marx (do *Grundrisse*), em sua defesa da épica, Lukács visa resgatar a infância do homem. Ele define a posição do romancista como a de uma melancolia inevitável, seja pela nostalgia da totalidade perdida ou pela conquista de uma nova totalidade. A descrição desse embate permeia a caracterização de sua tipologia do romance. Nessa perspectiva, o *idealismo abstrato* configura um herói cuja alma é mais

estreita ou mais ampla que o mundo. O protótipo desse herói é Dom Quixote, como representante do homem solitário originado no momento em que o romance de cavalaria perdeu suas condições transcendentais. Aqui o parâmetro das tensões é o mundo externo que, destituído de sentido, força o indivíduo a encontrar sentido e substância apenas em sua alma.

O romance do idealismo abstrato é para Lukács “a primeira grande batalha da interioridade contra a infância prosaica da vida exterior” (idem, p. 107). Em outras palavras, o “caráter demoníaco” do indivíduo do idealismo abstrato é o primeiro ataque à épica. Esta falta de correspondência entre alma e realidade teceria o véu que separa o homem do mundo. O percurso posterior do romance será a inclinação à vida interior, da qual emerge *o romance da desilusão romântica*. Nele, o simbolismo épico acabaria completamente dissolvido pela percepção da inessencialidade e pela rejeição das estruturas da vida social. Para Lukács, este fenômeno consiste na decomposição da forma romanesca, pois toma o indivíduo como o único material digno de representação, ele é o criador e o observador da vida. A realização desse propósito ocorreria pela intensificação do lírico, capaz de converter o estado de ânimo e a reflexão num fim em si mesmo.

A proliferação lírica e fragmentada do romance da desilusão romântica perde a narração autêntica da grande épica. O exemplo então adotado por Lukács é *A Educação Sentimental* de Flaubert, em virtude da passividade do herói diante de lutas e conflitos, o que manteria a transformação histórica fora do alcance de suas ações. A fragmentação da realidade pelo psicologismo inclusive resulta no deslocamento do espaço – centro organizador do mundo externo nas narrativas autênticas – ao tempo. Como o herói da desilusão romântica tende à passividade, suas ações são realizadas no tempo, como memória e esperança. A memória é a expressão da nostalgia pela totalidade perdida, ao passo que a esperança traduz a necessidade de busca intrínseca a todo romance. Enquanto o herói da epopeia habita um mundo eterno, sem passar por grandes transformações, uma vez que o passado está sempre presente, o herói do romance mergulha numa luta contra o tempo, a qual abriga o risco da desintegração do romance, caso não seja capaz de dominar o tempo existente.

Outra consequência da busca incessante da totalidade é que a forma do romance torna-se reflexiva e autorreferencial. A profunda melancolia do romance, segundo Lukács, reside justamente em sua necessidade de reflexão para encontrar uma forma capaz de reconciliar espírito e matéria. Como a totalidade da grande épica está interdita pela situação histórica moderna, o romancista precisa descobrir uma nova forma capaz de apontar para um mundo no qual a totalidade seja reestabelecida. A tentativa de síntese dos dois modelos

anteriores, presente em *Os anos de aprendizado de Willhelm Meister*, seria um exemplo desta tentativa de reconciliar indivíduo e sociedade. Para Lukács, a centralidade do personagem no romance de formação é apenas casual, pois a busca e descoberta do herói revelam sua entrada na vida social. No entanto, a sociedade é uma convenção que acomete o próprio romancista que, assim como seus personagens, é incapaz de transcendê-la. Consequentemente, o lugar no mundo externo onde o personagem e a forma do romance realizam-se não é a consolidação real da utopia da totalidade, senão uma imposição sobre o indivíduo.

Goethe toma a ironia como a única forma de liberdade no mundo sem deus. Por isso, ele compõe o que Lukács chama de *romance da ilusão*, no qual, em última instância, o mundo convencional também é negado por sua incongruência com a interioridade. Desse modo, a aproximação da epopeia só ocorreria com Tolstói, cujo sonho com uma sociedade em que os homens se organizariam em torno à natureza confunde-se com o anseio de Lukács de salvar a forma social do presente, o que dependeria da renúncia ao romance. Embora o ideal da natureza em Tolstói não realize a totalidade do mundo grego, já que a natureza é oposta à cultura, ainda assim, ele apontaria para uma vida social além da convencionalidade.

Nesse contexto, o que interessa em Tolstói são os momentos em que o romance é denunciado como insuficiente, apontando para um mundo cujo reestabelecimento da totalidade dependerá de uma nova forma – a forma da épica renovada (idem, p. 159). Todavia, para Lukács, esta nova forma ainda não está ao alcance do herói de Tolstói, uma vez que sua aliança com a natureza transforma o indivíduo e o mundo social em deformações. O homem espontâneo da natureza não reflete o “homem como homem” de Lukács, aquele que não é um ser social, tampouco uma interioridade isolada e pura. A totalidade almejada por Lukács está no nível da cultura, de modo que a nova épica deve descrever a reintegração do homem com o mundo. Para ele, o esboço dessa nova forma seria a obra de Dostoiévski, colocada além do romance por não conter o esforço de conciliar espírito e matéria; nele a luta com o existente torna-se mera contemplação. Mas o percurso até esta conclusão é profundamente enganoso, pois a análise do *conteúdo* do romance – a saber, o conflito entre o personagem e o mundo, aquilo que é a matéria de sua busca – está firmada numa base histórica, enquanto que a concepção da *forma* do romance é inerente ao conceito abstrato da totalidade. Este paradoxo, por um lado afirma que a forma e a estrutura da literatura não podem ir além da situação histórica, mas por outro exige do romancista a percepção da totalidade, que não está mais presente em sua experiência.

É conhecido o argumento de Lukács de que *A Teoria do romance* seria a introdução de um estudo de Dostoiévski que jamais aconteceu. Talvez por isso o livro termine sem uma proposta coerente de superação da crise da cultura burguesa. Se a proposta de Lukács é resolver o problema da concretude pela percepção abstrata da totalidade, ele não oferece nada além da segunda natureza artificial da modernidade. Esta alternativa absolutamente não condiz com a descrição da era industrial como a de um mundo destituído de sentido imanente. Ao preconizar a nova épica sob o pressuposto da redefinição da totalidade, ele deixa de admitir que a forma, assim como o conteúdo, é limitada pelas circunstâncias históricas. Em outras palavras, a totalidade não pode ser representada, nem determinar formas de representação, se não estiver presente na própria vida. Prescrever a superação do romance pela nova épica seria o mesmo que exigir do romance de cavalaria sua adequação à dinâmica da vida industrial.

FUNDAMENTOS DA PRESCRIÇÃO DO REALISMO SOVIÉTICO

A hipótese de que a impossibilidade histórica da epopeia faz do romance seu substituto moderno acaba subvertida em *A Teoria do romance* pela prerrogativa de uma nova épica. Esta subversão é ainda mais clara na fase marxista de Lukács, quando ele passa a exigir que a consciência do artista deixe de ser um fato social para se impor à realidade. Em “O romance como epopeia burguesa”, por exemplo, esta exigência aparece sob a necessidade de triunfo do realismo socialista (soviético) para a superação da crise burguesa. No entanto, a releitura de Hegel, influenciada agora pelo contato com Marx, impede Lukács de adotar a equivalência entre epopeia e “epopeia burguesa”. Ele identifica no romance socialista apenas a tendência a reproduzir a forma de Homero, mas admite que ela não seria verdadeira sem admitir as transformações entre uma sociedade e outra.

A consideração de que a épica é tomada como modelo, mas que seus elementos não retornam cristalizados do passado, é reflexo da tentativa de reescrever o percurso do romance de Homero ao realismo socialista sob a ótica do materialismo histórico. Mas, inspirado pelo marxismo soviético, Lukács pensa a distinção entre o marxismo e a ideologia burguesa não pela centralidade da economia, mas do ponto de vista do conceito de totalidade. Como aponta Jay, este posicionamento toma a supremacia do todo sobre as partes como a base do marxismo, o que significa que a compreensão da realidade depende de inserir os fatos isolados no movimento da história, como parte da totalidade (reprodução conceitual da realidade). Consequentemente, o concreto, que em Hegel era vinculado ao Espírito absoluto,

em Lukács é indissociável da totalidade, justamente por esta ser concebida como a união de fatos isolados.

Em *História e consciência de classe* (1922), a compreensão da totalidade não está mais interdita, ela depende apenas do método correto. Com a metodologia adequada, o intelectual seria capaz de compreender a “reprodução conceitual da realidade” de um modo que possibilitaria a práxis. Esta confiança implica uma grande transformação no modo de entender o conceito de totalidade. Em *A Teoria do romance*, Lukács rejeitara o otimismo hegeliano quanto ao movimento da história, ao passo que agora defende que o processo histórico possui uma unidade coerente e significativa. Antes o tempo era um agente de corrupção (oposto à fixidez da épica), agora o dinamismo é parte integral do todo. Isso implica que o passado, o presente e o futuro são todos momentos de um processo geral de emancipação (JAY, 1984).

A adoção desta perspectiva teológica da história é determinante para que em “O romance como epopeia burguesa” o romance socialista apareça no horizonte dos percalços do romance ocidental como a solução para a crise ideológica da burguesia. A influência de Marx é evidente nesse aspecto, quando Lukács restringe o mérito de Hegel unicamente à capacidade de apreender a contradição entre o caráter progressista e a decadência do homem no capitalismo, sem superar, contudo, a tese de que o desenvolvimento burguês era o grau absoluto do progresso humano. Uma das consequências de não adotar a hipótese marxista do colapso iminente do capitalismo é a impossibilidade de pensar a forma do romance a partir das contradições da sociedade capitalista, o que apontaria tanto para o futuro da forma quanto da sociedade. Desse modo, Lukács renega a celebração idealista do passado heroico e poético como meio de escapar da degradação capitalista, uma vez que a verdadeira realização do romance e da totalidade está agora no futuro. Ele abandona inclusive as comparações entre a epopeia homérica e o romance burguês, a favor de uma reflexão sobre a forma romanesca no interior da sociedade burguesa, com o intuito de prescrever sua forma futura. Com isso ele espera realizar a “autêntica teoria científica do romance”, disponível apenas a partir de uma explicação materialista do desenvolvimento desigual da arte em relação ao progresso e da hostilidade do capitalismo à arte e à poesia.

A teoria científica do romance não se restringe a equiparar as contradições burguesas às contradições formais do gênero romanesco. Esta comparação é responsável, por exemplo, por pensar a forma do romance a partir da contradição fundamental que faz dele um gênero problemático: ele aspira ser a epopeia burguesa numa sociedade que destrói a

possibilidade da forma épica. Lukács mantém esta hipótese, mas agora pensa o reconhecimento das contradições da sociedade capitalista (entre proprietários e não proprietários) apenas como o pressuposto da forma romanesca, não como a própria forma. Em outras palavras, as contradições burguesas ou a representação do movimento do mundo não servem como plano de fundo, pois só são efetivos no romance quando decisivos para a ação.

A análise da *ação* romanesca presente em “O romance como epopeia burguesa” deriva da nova concepção sobre o tempo apresentada em *História e consciência de classe*, cuja ênfase dá-se sobre a ação, a práxis e os feitos do homem, enquanto em *A Teoria do romance*, a corrupção do tempo poderia ser superada em certos romances por meio da memória, capaz de recorrer ao passado para inserir o presente numa unidade orgânica. Em outras palavras, os momentos regressivos dependem da passividade do herói para que assim a totalidade social se reconstrua ao seu redor. Por isso, no estudo de juventude de Lukács, a semelhança entre o romance burguês e a epopeia limita-se à memória, uma vez que o cidadão grego, completamente realizado na cultura, recebe a totalidade como uma graça, o que faz dele um sujeito passivo e receptivo.

No ensaio de 1932, a categoria que Lukács toma como central tanto na epopeia quanto no romance burguês é a ação. Segundo ele, o conteúdo e a forma da ação variam conforme o desenvolvimento econômico e social, por isso a epopeia e o romance resolveriam este problema de modo diferente. É comum às duas formas que o herói incorpore o destino do sujeito histórico-concreto – contudo, no romance o herói revela as contradições sociais, enquanto que na epopeia o indivíduo expressa a tendência de toda a sociedade. Nesse caso, a ação é contra um inimigo externo (os troianos, por exemplo). A análise da transformação da ação da epopeia ao romance é inseparável do conceito de “sujeito histórico mundial”, elaborado por Lukács em *História e consciência de classe*. É nesse estudo que ele apresenta o proletariado como a classe a ser despertada pelo processo histórico como o agente da superação do capitalismo. A identificação do proletariado ao Espírito absoluto de Hegel também significa interpretar os conceitos idealistas hegelianos numa base materialista. Com isso, Lukács espera resolver a dicotomia entre sujeito e objeto, apontando para a reinserção da totalidade no plano socioeconômico.

Com o conceito de Espírito absoluto, Hegel desconsidera a hipótese kantiana de uma limitação do espírito humano geral – que seria capaz de compreender a realidade exterior, ainda que a assimilação da existência absoluta das coisas não estava ao seu alcance. Para Hegel, a cisão entre sujeito e objeto é resolvida pela prática do sujeito histórico mundial

(*Geist*), compreendido como sujeito e substância. Desse modo, toda realidade – natural ou social, subjetiva ou objetiva – é constituída pela prática, isto é, objetividade e subjetividade são constituídas pelo *Geist*, logo são da mesma substância, ou melhor, ambas são momentos da totalidade. Então o *Geist* é ao mesmo tempo substância e sujeito que se desenvolve baseado nas contradições internas da totalidade, num processo histórico dialético. Esta noção coloca a realização pelo *Geist* de si – como sujeito totalizante e totalizado – como o ponto final do desenvolvimento histórico (POSTONE, 2014). Lukács, ao restringir os conceitos de Hegel à realidade social, identifica o *Geist* com o proletariado. Nessa perspectiva, o problema kantiano da *coisa em si* reflete a tendência burguesa a compreender a relação com os objetos de uma forma contemplativa e estática. O dilema da coisa em si seria, portanto, um falso dilema, cuja causa é socioeconômica: é a aparência encoberta da mercadoria ou o processo de racionalização moderna que geram a imobilidade do pensamento burguês. Destarte, a separação entre sujeito e objeto reflete a incapacidade burguesa em reconhecer a relação primária com as coisas segundo os princípios de fazer e usar.

A abordagem materialista do problema da coisa em si implica que ele deve se resolver através do processo histórico, mas agora seu ponto final não é a realização do *Geist*, como em Hegel, mas do proletariado. O privilégio da consciência de classe do proletário residiria justamente em sua capacidade de superar a visão contemplativa do mundo própria da classe burguesa. Como o segmento explorado do capitalismo, o proletariado seria capaz de pensar sua formação social como parte de um processo histórico, ao contrário da burguesia, para quem tudo – os objetos e as mercadorias – existe sem perspectiva de mudança, para ser contemplado. É desse modo que a interpretação socioeconômica transforma o dilema kantiano entre sujeito e objeto na base do pensamento burguês: ele até pode compreender o funcionamento desta realidade, mas não é capaz de explicar sua finalidade e origem, pois o capitalismo torna-se a coisa em si.

No âmbito das reflexões sobre a transformação da épica em romance, a noção de consciência de classe implica uma cisão com o modo de ação na epopeia. Quando cada indivíduo representa uma das classes em luta, ele não pode mais incorporar o destino típico de toda a sociedade. Isso ocorre exatamente com a entrada do proletariado na história, que expõe a dinâmica da luta de classes, responsável pela perda do aspecto unitário da sociedade. Consequentemente, dá-se o desaparecimento daquele tipo de personagem que sintetiza o destino de todo o povo. Nesse ponto, a alternativa encontrada por Lukács não propõe a reapropriação da forma da épica antiga, pois seria uma tentativa frustrada de inserir na

sociedade burguesa algo que ela não possui – a união entre personagem e mundo ou indivíduo e sociedade. Para ele, a forma épica do romance na sociedade burguesa passa a depender de sua capacidade de reproduzir as contradições de classe e o desprendimento do indivíduo.

O problema da ação torna-se o elemento central para caracterizar o romance como a epopeia da sociedade burguesa. Para isso, ele deve incorporar a *forma* das relações sociais, o que significa ir além da representação abstrata do choque entre indivíduo e sociedade. Para Lukács, este choque é mera aparência que encobre o que está realmente em jogo no capitalismo – a dinâmica de exploração. Sob esse aspecto, para ser capaz de representar a totalidade da vida capitalista, o romance deveria concentrar-se nos “momentos centrais da luta de classes” (LUKÁCS, 1999, p. 207). Esse retrato da ação épica realmente significativa é inspirado por aquilo que Engels define como a essência do realismo de Balzac: “personagens típicos em circunstâncias típicas” (carta a Harkness, abril 1888).

Em linhas gerais, Lukács interpreta a representação de personagens e situações típicos como uma redefinição do *pathos* da epopeia, com base nas relações imanentes da sociedade burguesa. Considerando o *pathos* da unidade imediata impossível, toda universalidade torna-se abstrata; ao mesmo tempo, a vida privada e o isolamento são erigidos em lei universal, de modo que o *pathos* na sociedade burguesa deve se reconstruir nesse sentido. Até esse momento, a análise de Lukács da origem comum entre epopeia e romance burguês segue uma lógica evidentemente materialista. No entanto, a partir do desenvolvimento da hipótese de que os grandes representantes do romance realista são aqueles que transformam a vida privada em seu material, a análise assume o aspecto engessado da prescrição, o que tende a limitar a multiplicidade do romance burguês a uma forma pré-determinada. É o postulado do personagem como manifestação das características típicas do caráter e das ações de sua classe que leva Lukács a condenar o romance naturalista, por exemplo. Segundo ele, o naturalismo configura-se como uma articulação enciclopédica da totalidade que não consegue conciliá-la com a ação. Desse modo, ele não seria capaz de redefinir a totalidade do mundo, por conceber as oposições entre os personagens como mera descrição, quando, na verdade, eles deveriam sintetizar, numa ampla ação, as forças em jogo na sociedade.

À medida que a defesa da totalidade, partindo da representação de ações que incorporam a dinâmica da luta de classes, é aplicada ao romance burguês de modo geral, a análise de Lukács deixa de lado o materialismo, pois perde a capacidade de interpretar as transformações da forma do romance burguês como reflexo das modificações estruturais da

própria burguesia. Assim o romance de costumes balzaquiano é pensado como uma forma trans-histórica, deixando de ser o retrato da sociedade vivida pelo autor. Com tal perspectiva, Lukács não oferece qualquer possibilidade de interpretar outras abordagens da luta de classes, tampouco apresenta justificativas sólidas para diferenciar o romance balzaquiano do que fazem Hugo e Stendhal, por exemplo. A inconsistência de sua defesa do romance burguês como a centralidade da ação baseada na luta de classes deve-se ao fato de seu método continuar afastado do âmbito da análise literária, limitado ao plano histórico-filosófico. Como mencionado acima, não é possível distinguir a concepção do proletariado como sujeito da história e a análise do funcionamento da ação no romance burguês. É o plano histórico-filosófico que permite a Lukács aproximar epopeia e romance burguês (em vez de afastá-los), sob o motivo da totalidade. Mesmo na ausência da moral imediata, da qual deriva a totalidade da épica, o romance burguês seria capaz, segundo ele, de conservar a totalidade através do reconhecimento da relatividade dos valores incorporados por determinada classe. Ou melhor, o sujeito precisa reconhecer o presente como parte da história e a própria história como um processo conduzido pela ação humana. Somente assim, o mundo perderia a aparência de uma segunda natureza e o homem poderia reconhecer-se em seus produtos.

A libertação do indivíduo em Lukács depende, portanto, do alcance da consciência sobre o processo de reificação que caracteriza a sociedade burguesa. Logo, a liberdade do trabalhador esta sujeita à autoconsciência de sua posição de mercadoria na sociedade, como aquele que vende sua força de trabalho. Ao fazê-lo, ele teria condições de desvendar o mundo exterior como mercadoria e, a partir daí, conduzir o processo revolucionário. O problema em *História e consciência de classe* é a atribuição ao proletariado a exclusividade do acesso à consciência revolucionária, o que faz dele o único sujeito histórico concreto. Além da percepção idealizada da classe trabalhadora, esta tese apresenta uma dificuldade de sustentação empírica, pois, ainda que reconheça a dissolução da totalidade social, ela adota como pressuposto uma dinâmica de classe que incorpora integralmente os indivíduos. Ou seja, a burguesia e a classe trabalhadora compõem, sob esta lógica, totalidades em conflito no interior da degradação da vida no capitalismo.

Esta visão deixa escapar a importância da dialética na constituição do mundo social, que depende das relações particulares entre o sujeito e o objeto. O mesmo fenômeno ocorre em sua análise da forma literária quando, por exemplo, deixa de abordar a obra de Flaubert como uma expressão legítima do mundo após o fracasso da revolução de 1848. A imposição do romance balzaquiano como *a forma* do romance burguês – e a subsequente

condenação de tudo o que escapa desse modelo como mero reflexo da decadência burguesa – resulta numa totalidade normativa, que pouco se difere da totalidade reificada capitalista. E, naquilo que concerne o romance, esta totalidade normativa manifesta-se além da defesa da centralidade da ação. Lukács mantém, por exemplo, a definição hegeliana do romance como “a prosa do mundo”, o que o leva a discutir a forma romanesca como um fenômeno exclusivamente burguês, sem paralelo com o conflito entre os gêneros em civilizações anteriores. Desse modo, na parte final de “O romance como epopeia burguesa” ele dedica-se a discutir os elementos do que considera ser “a nova forma narrativa” em autores como Cervantes e Rabelais.

A característica fundamental do momento de degradação do homem medieval e de emergência da sociedade burguesa seria o herói positivo. Lukács repete, sem saber (?), a análise bakhtiniana do aspecto positivo da sátira e da alegoria no Renascimento – que mais tarde, no período avançado do capitalismo, entrará em declínio, em função das classes dominantes. Outro elemento que Lukács identifica nesse momento supostamente inaugural do romance é o conteúdo abertamente fantástico. Para ele, o fantástico surge da dissolução do mundo antigo quando comparado com o novo mundo emergente, mas por ser anterior ao ataque romântico à prosa cotidiana, seria capaz de conservar o aspecto positivo da proposta revolucionária. Em resumo, o fantástico em Cervantes e Rabelais não é contrário ao realismo, mas funde-se a ele no modo orgânico de retratar os momentos decisivos da época.

Lukács então passa a descrever a transformação da forma inaugural do romance moderno em consonância com o arrefecimento do caráter revolucionário da sociedade burguesa. No horizonte dessas transformações estaria “a conquista da vida cotidiana”, que é para Lukács o momento de maior proximidade da epopeia antiga, de sua força épica, pela representação do deflagrar do domínio da natureza pela sociedade. As obras de Defoe, Richardson e Fielding nesse sentido encarnariam a luta do capitalismo pela supremacia, através do ideal progressista de liberação das forças produtivas. Por outro lado, o próprio aspecto épico de afirmação da dinâmica social que fundou o capitalismo seria responsável pela decadência do herói positivo, à medida que as propostas revolucionárias são exauridas pela estandardização do modo de vida. No momento em que as contradições burguesas – entre as forças produtivas e o controle dos meios de produção – estão consolidadas, a epopeia burguesa entraria em crise, em função da decadência do herói positivo.

Está claro que no pensamento de Lukács, a forma narrativa é desagregada pelo subjetivismo, que coloca a individualidade em oposição à prosa da vida material. É essa tese

que sustenta a oposição elaborada no ensaio “Narrar ou descrever”, em que a narrativa conserva a centralidade da ação, portanto é uma premissa desde a epopeia grega, ao passo que a descrição sacrifica o personagem, a ação e o momento histórico, a favor do lirismo, da análise e da reconstrução subjetiva do mundo. Para Lukács, o lirismo (acompanhado de seu aspecto formalista) significa a destruição da representação realista da realidade pelo romantismo emergente, o que implicaria na dissolução da forma épica do romance. O ataque do lirismo romântico à prosa do mundo, segundo Lukács, internaliza as contradições da sociedade burguesa, isto é, elas deixam de ser compreendidas como parte do processo histórico e acabam encerradas na vida interior do personagem ou do artista. O aspecto autônomo da vida interior no romantismo seria responsável pela “aparência” de conflito entre indivíduo e sociedade no romance burguês, o que é para Lukács a frustração da atividade espontânea no mundo reificado, uma vez que o verdadeiro embate na sociedade burguesa seria entre as classes envolvidas no processo de produção. Esta seria a condição de decadência da forma épica do romance entre a Revolução Francesa e o ingresso do proletariado na história universal em 1848, quando ocorre o ressurgimento do romance fantástico de origem moderna, mas já sem o aspecto positivo da primeira fase. Sem capacidade de conciliar as contradições sociais, a epopeia burguesa caracteriza-se pelo pressentimento do fim da civilização erigida pela burguesia. No entanto, para Lukács, todos os escritores deste período oscilam entre a prosa da vida e o subjetivismo romântico, o que seria consequência de abraçar o projeto revolucionário em terreno burguês.

O romance balzaquiano já desponta nesse momento em função da *tipicidade* dos personagens. Em *O Romance Histórico*, esta mesma categoria orientará a defesa do realismo crítico burguês, pela capacidade de representação de uma substância humana geral e coletiva. Mas em “O romance como epopeia burguesa”, Lukács identifica uma tensão na obra de Balzac, a qual expõe uma forma verdadeira e outra aparente de superação do romantismo. A forma verdadeira é justamente o personagem típico, devido à capacidade de representação das contradições sociais. Já a forma aparente manifesta-se como uma reconstrução do herói positivo de Cervantes e Rabelais. Todavia, na sociedade do século XIX, esse herói exerceria um papel diferente: em vez de expor as contradições sociais, ele contribui para mascará-las. O apelo revolucionário desse herói, portanto, estaria em seu distanciamento do homem médio e dos elementos típicos de sua classe. Ele acabaria expondo o declínio da cultura burguesa na medida em que se tornam impopulares, em função de suas aspirações incomuns – como o

desejo de Lucien de Rubempré de ser um poeta lírico no momento em que a poesia lírica tinha perdido completamente seu valor.

Mas, de modo geral, Lukács reconhece na excentricidade dos personagens de Balzac um potencial de perturbação da cultura burguesa, sobretudo por conter seu ímpeto por representação. Nesse aspecto, o realismo crítico burguês distingue-se da literatura meramente agradável. A prescrição do romance socialista começa a ser preparada pela inconformidade entre o romance de entretenimento e o “romance sério” que, após 1848, deve afastar-se da grande massa de leitores da sua própria classe e posicionar-se contra a ideologia dominante (LUKÁCS, 1999, p. 228). Contudo, um dos riscos do distanciamento do escritor é que ele acabe reproduzindo o aspecto contemplativo e passivo da classe burguesa. Flaubert surge nesse momento como um dos expoentes deste “novo” realismo. Para Lukács, ele representa a reinterpretação romântica da tradição romanesca, o que significaria sobrepor a descrição à ação, ou seja, opor-se à cultura dominante através de uma apropriação artística da realidade. Assim como em *A Teoria do Romance*, quando *A Educação Sentimental* é apontado praticamente como o único representante do romance da desilusão romântica, nesse ensaio Lukács volta-se contra Flaubert. Ele define sua suposta estetização da realidade como uma revolta impotente, pois a ação se restringiria a representar como a revolução acaba esmagada pela tediosa prosa da vida burguesa. A passividade de Frédéric face aos acontecimentos históricos significa, para Lukács, a redução do elemento épico, por sobrepor à ação uma série de descrições sofisticadas.

A reação lukacsiana à obra de Flaubert prepara a crítica à arte de vanguarda presente nos ensaios de *Realismo crítico hoje*. Mas ela sustenta, antes de tudo, a primazia da abordagem histórico-filosófica sobre a análise literária e as falhas na perspectiva dialética assumida por Lukács. Embora em “O romance como epopeia burguesa” ele reconheça a obra de Flaubert como reflexo da decadência ideológica da burguesia pós-1848, sua saída não é analisar o potencial de revolta da subjetividade ou do uso das descrições para condenar a leitura interessada unicamente no desenrolar do enredo. A defesa da figuração épica e da primazia da ação sobre a descrição é o único caminho que Lukács aponta como recurso estético para impedir que a ação humana seja reduzida à mera descrição de fatos e coisas, isto é, que conserve a possibilidade de tomada de consciência do proletariado a fim de conduzir o processo de transformação social.

Dessa forma, Lukács abandona a reflexão dialética, que conduziu até então sua análise da impossibilidade da épica no mundo moderno, e a suposta reconfiguração do

romance realista para tornar-se a epopeia burguesa. A literatura deixa de ser pensada como uma forma material, que surge das tensões com o mundo existente, mas que, acima de tudo, preza por sua força expressiva. Ele exige da arte uma fidelidade aos processos sociais concretos – inclusive aqueles processos que estão ocultos em determinados momentos, como os processos revolucionários –, que deveria ser própria à sociologia. Como aponta Martin Jay, a obstinação com que Lukács defende o conceito de totalidade é fruto de uma consciência que julga satisfatória uma condição em que, em tempos não revolucionários, a teoria antecede a prática. Se a realização da totalidade não está disponível na realidade social, ela deve ser formada pela reflexão teórica. O desenvolvimento dessa noção, com a qual Lukács preocupou-se ao longo de todo o seu percurso intelectual – de uma teoria que leve à prática – é determinante para a objetivação da forma romanesca. Contudo, esta objetivação inviabiliza a análise dialética do conjunto de obras que surgem no período de decadência burguesa, incorporando tudo – de Flaubert e Zola às vanguardas – numa teoria sobre o subjetivismo decadente, responsável por transformar o romance “num agregado de fotografias instantâneas da vida interior do homem e, no final, leva à completa dissolução de todo conteúdo e de toda forma do romance (Joyce, Proust)” (idem, p. 234).

Em “O romance como epopeia burguesa”, a saída que Lukács encontra para a dissolução da epopeia burguesa não é exatamente a transposição do realismo soviético à cultura europeia, mas seu estudo atento, sem esquecer a herança cultural da épica grega. Isso porque a ação revolucionária do proletariado não se esgota no momento de tomada de poder, ela é mais forte quando a luta continua para extirpar os resquícios da sociedade de classe. Portanto, a ação proletária no contexto pós-revolucionário ainda tende à epopeia, uma vez que o proletariado apenas está a caminho de suplantar as bases capitalistas. O romance socialista, oriundo da revolução bolchevique de 1917, permitiria o retorno da ação espontânea do homem em seu caráter mais substancial, como aquele presente no romance burguês no período de luta contra a degradação feudal.

Está implícita nessa hipótese sobre a necessidade de incorporar a consciência da épica grega e do romance socialista, a fim de contornar a crise do romance burguês, a definição do romance como epopeia burguesa, cujas características fundamentais seriam a centralidade da ação e a presença de personagens típicos ou excêntricos. Nessa linha, o romance burguês pertence exclusivamente à linhagem da épica antiga, sem qualquer espécie de influência de outras formas. Ou qualquer categoria de romance que fuja da raiz da epopeia ou que não conserve as estruturas necessárias para representar o mundo a partir do conceito de

totalidade será condenada como decadente. Tal lógica exige do artista que sua consciência deixe de ser um fato social e que se imponha à realidade como base teórica da *práxis* revolucionária. É o mesmo pressuposto que organiza, em *O Romance Histórico*, a defesa da representação da totalidade do presente como História.

O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA

A consolidação da insistência de Lukács no elo entre totalidade e literatura se dá em sua análise do romance histórico. Com esse estudo, ele pretende analisar uma vez mais aquilo que considera fundamental ao romance: assumir a forma de uma expressão concreta de seu tempo e do ser como substância histórica e social. Em outras palavras, ele pretende demonstrar mais detalhadamente a convergência entre os problemas formais desse gênero e as convulsões histórico-sociais. Esse propósito fica claro quando define o elemento especificamente histórico como a compreensão de que “a particularidade dos homens ativos deriva da especificidade histórica de seu tempo” (LUKÁCS, 1936, p. 33).

O pressuposto segundo o qual seria necessário ao romancista representar a “especificidade histórica de seu tempo” ilustra o quanto o interesse de Lukács – apesar do título remeter ao romance histórico –, parece estar mais voltado às possibilidades de representar a história, do que especificamente ao romance histórico enquanto gênero. Talvez por isso ele se volte para o romance realista, cujo desenvolvimento, segundo ele, consolida a representação da especificidade espaço-temporal do presente. O desdobramento do modo de observação realista seria determinante para esclarecer, no âmbito do romance, a compreensão da história como processo. Daí a hipótese de que, mesmo com a originalidade atribuída a Walter Scott como o inventor do romance histórico – pela capacidade de tornar os eventos históricos uma temática interna da obra –, é com Balzac que o gênero encontraria sua plena expressão.

Segundo a lógica da determinação do presente histórico sobre a forma artística, o mérito de Balzac estaria menos ligado ao seu gênio, do que ao momento privilegiado de sua formação. Ele herda uma sociedade formada após os conturbados anos de 1789 a 1814, cujas revoluções transformaram a História numa experiência das massas. A percepção de que os acontecimentos históricos não são eventos naturais – livres da ação humana, mas, ao contrário, são fenômenos que podem ser causados por agentes – logo contribui para a compreensão do capitalismo como um período historicamente determinado do desenvolvimento humano. Segundo Lukács, esta consciência se estabelece após a queda de

Napoleão. O passo seguinte será reconhecer o conflito interno das forças sociais no interior da própria história, isto é, o papel decisivo da luta de classes na construção do futuro.

Nessa sociedade, a compreensão do passado aparece como o fundamento que constitui o presente e o futuro. Para Lukács, este seria o “último período de efervescência do espírito humano”, que já entraria em decadência em 1848, quando, com Balzac, surge a necessidade de se reconhecer um novo período da humanidade. Esta contextualização da obra balzaquiana prepara claramente o retorno daquelas categorias apresentadas como fundamentais ao romance em textos anteriores, categorias como a centralidade da ação e a representação total da realidade social. Ainda assim, surgem algumas categorias que não haviam sido antes sistematizadas.

Parte da originalidade atribuída a Walter Scott deve-se à incidência do “herói médio”. A escolha de um protagonista mediano, discreto e medíocre seria responsável pelo âmbito social do universo scottiano. A princípio, Lukács enxerga nessa escolha uma recusa do indivíduo excêntrico e heroico do romantismo, mas o grande mérito de adotar figuras medianas seria permitir que os acontecimentos ocupassem o centro da narrativa. Ou seja, haveria em Scott uma outra forma de construir a centralidade da ação, que não depende da influência direta do personagem sobre o rumo da história, pelo contrário, são os conflitos históricos que levam às transformações do personagem.

A posição periférica das grandes figuras históricas também abre espaço para a representação dos eventos corriqueiros, os quais, segundo Lukács, explicam melhor o espírito da época que os grandes acontecimentos. A partir desta característica é reforçada a noção de que no romance histórico devem sobressair os traços gerais da sociedade, com destaque especial à vida popular. Assim Scott daria prosseguimento aos princípios de figuração do realismo inglês do século XVIII, com a diferença de “atualizar” o passado para torná-lo compreensível à sua época. Esta característica será fundamental para mais tarde Lukács defender o grande romance, de modo geral, como o lugar em que se revela a ação oculta do futuro no presente.

No entanto, a qualidade da ambientação histórica de Scott, pensada em oposição ao herói individualista romântico, é colocada na dependência de personagens típicas. Em outros termos, para Lukács, a figuração centrada no âmbito social (e não individual) depende de recusar a excentricidade do herói romântico, a favor daquelas figuras que incorporem o movimento geral das correntes sociais e históricas, isto é, sejam pensadas como “tipos sociais históricos” (LUKÁCS, 2011, p. 51). Por trás dessa defesa do personagem típico continua

presente a hipótese de uma sociedade dividida em classes homogêneas. O personagem típico, tomado como o oposto do indivíduo, não admite nenhuma tensão com a classe que representa, ele antes a incorpora através de sua voz e de suas ações.

Em uma conferência apresentada no simpósio “Reconsiderando o Romance Histórico”, realizado na Universidade da Califórnia em 2004, Jameson (2007) propõe retomar a periodização histórica de Lukács para compreender as possibilidades de realização do romance histórico nos tempos atuais. Ele destitui a obra de Scott da originalidade atribuída por Lukács – como o inventor do romance histórico –, pensando seu estilo como uma espécie de drama de costumes, cuja característica não é a ambientação histórica, mas um enredo organizado em torno do conflito do bem contra o mal. Jameson não desenvolve sua análise da compreensão lukacsiana da luta de classes como um conflito homogêneo entre forças antagônicas, tanto que sua redução do romance de Scott a um mero drama de costumes, que envolve a luta do bem contra o mal, expõe o quanto este modelo inviabiliza a representação da “totalidade da época”, justamente por não incorporar as tensões internas das classes sociais. O bem contra o mal em Scott bem poderia ser uma forma alegórica da luta do proletariado contra a burguesia em Lukács, ambos partem de uma visão parcial da realidade.

Através dessa reconceitualização, Jameson entende o realismo não como uma continuidade do romance histórico, mas como sua *dissolução*. Tal perspectiva dá a ele a possibilidade de admitir a condição de existência do romance histórico no presente, mesmo quando destituído de suas características iniciais, pois não expõe o romance a um processo de fossilização como na estrutura lukacsiana. Jameson admite o percurso da forma romanesca em busca da figuração da história como uma *manipulação* (em vez de “conservação”) da herança formal deixada por Scott. O personagem Tito, por exemplo, do romance *Romola*, de George Elliot, ilustraria a dissolução do conflito entre bem e mal ao funcionar como um “agente duplo”. Sua dupla adesão ao conflito traduz a necessidade de redefinição do problema da referência histórica que, na época do realismo dominante, já não permitia mais o retorno ao romance histórico com a mesma estrutura de Scott.

Lukács admite a transformação do modo de figuração histórica de Scott a Balzac, mas para ele esses autores compõem uma linha evolutiva do romance. Se o mérito de Scott foi o despertar da consciência histórica, a grandeza de Balzac estaria em executar tal consciência na figuração do presente, isto é, ele ofereceria uma concepção conscientemente histórica da sociedade de seu tempo. Nessa linha evolutiva, Balzac passa da figuração do passado para a figuração do presente como história. Essa hipótese também está firmada numa base

materialista, uma vez que para Lukács a compreensão balzaquiana da referência histórica só seria possível após a revolução de julho de 1830, responsável por fazer as contradições eclodirem. No entanto, conforme as lutas de classes de 1848 esgotaram a consciência histórica, característica da leitura lukacsiana de Balzac, a era do romance histórico teria chegado ao fim.

Sob essa lógica, a periodização de Lukács não admite a dissolução como a possibilidade do advir de uma nova forma. Já em Jameson, a ausência de uma tipologia do romance reconhece a execução do romance histórico mesmo nas formas erodidas do modernismo. Porém, nessa conferência de 2004, a resposta à questão-título “O romance histórico ainda é possível?” assume um viés pessimista (JAMESON, 2007, p. 194). Isso porque, embora admita diversas maneiras de realizações do romance histórico, conforme as reviravoltas da percepção da experiência histórica – o que dá ao romance histórico um leque de opções, podendo incluir: os valores e costumes de determinada época (como em Scott), os grandes eventos históricos (visão popular), conflitos individuais em momentos de crise (Sartre) ou a vida privada de grandes figuras (Tolstói) –, Jameson conserva um elemento trans-histórico da caracterização desse gênero: a necessidade de intersecção entre o plano histórico e o plano individual. Nessa perspectiva, ele apenas substitui a exigência lukacsiana de uma figuração que permita intuir a ação oculta do futuro no presente pela hipótese do cruzamento entre existências individuais e acontecimentos históricos. Para Jameson, o que caracteriza o romance histórico é a intersecção entre o ambiente histórico (incorporado pelos costumes, eventos, crises ou líderes) e o personagem. E seu centro, aquilo que condensa sua originalidade artística, não é a experiência individual, tampouco os acontecimentos históricos, mas a própria intersecção. Como o subjetivismo moderno inviabiliza o momento da intersecção, pois torna indiscernível a objetividade da dimensão histórica, o modernismo não produziria nenhum exemplar do romance histórico.

Na visão de Jameson, a versão moderna da história envolve a dúvida – nada garante a realidade dos fatos, a ponto do próprio sujeito não acreditar em seu relato. A consequência imediata desse sintoma seria uma explosão meramente estilística do passado em imagens desconexas. Há nessa tese uma profunda semelhança com a condenação do individualismo romântico por Lukács. Inclusive, da mesma forma que o realismo surge como uma superação dos impasses do romantismo, o pós-modernismo em Jameson procura redimir o romance histórico através da fantasmagoria. Segundo ele, a versão pós-moderna da história baseia-se na multiplicidade – os fatos possuem inúmeras versões fantásticas e

autocontraditórias – diferentemente do distanciamento do homem moderno da dimensão pública e objetiva, devido à inclinação ao pensamento puro. Mas, longe de recuperar a objetividade histórica, o mundo contemporâneo produziria uma variedade dispersa de fatos que se anulam ou se completam, o que, para Jameson, não passaria de uma explosão narrativa insuficiente para resgatar a intersecção. O problema acaba sendo ainda maior pela privatização da vida pública, seja pela imersão do imaginário político em fofocas da vida privada – o presidente galã e seus casos com a secretária – seja pela conversão das grandes catástrofes ou crises numa parte substancial da vida cotidiana – como o deslocamento de populações inteiras após o desastre de Mariana.

Contudo, no último capítulo de seu *The Antinomies of Realism* [*As antinomias do realismo*], Jameson coloca a questão de uma outra forma: “O romance histórico hoje, ou, ele ainda é possível?”. O final da questão pressupõe uma condição de existência para o romance histórico hoje, no entanto, a manutenção da pergunta deixa subentendido que a permanência do romance histórico exigiria uma transformação quase que completa. De fato, nesse texto a posição de Jameson é mais otimista, mas ele não deixa de colocar alguns impasses para o romance histórico. Embora mantenha a tese de que o romance histórico seja caracterizado pela intersecção entre a existência individual e a História, ele reconhece a necessidade de admitir a historicidade da própria percepção histórica.

Se o romance histórico afirmou-se num período de nacionalismo e de transformação da sociedade feudal, hierarquizada e organizada por um princípio de privilégios, é natural que na sociedade contemporânea o conceito de História tenha mudado. Consequentemente, as estruturas do romance histórico também passam por transformações. O herói típico, como figura alegórica da luta de classes, o tema da guerra, as grandes narrativas sobre os momentos decisivos do processo histórico são características que não subsistem na forma atual do romance histórico, a não ser sob a forma de um retorno do oprimido. Por isso, para Jameson, o romance histórico contemporâneo é inseparável da ficção científica, pela obrigatoriedade de incluir o futuro nas reflexões sobre o passado. No pós-moderno, não interessaria resgatar os eventos de acordo com sua verdade, pois seu imaginário está repleto de crises e catástrofes sempre iminentes, o que faz do presente um momento capital para definir o futuro, que pode ser tanto uma esperança para os problemas atuais ou a aniquilação completa por não conseguir resolvê-los. Lógica que consolida o que Lukács já havia advertido na “modernização”: o risco de retomar o passado como extensão do presente. Isso origina um conceito de história inseparável da redução de tudo à imagem ou à linguagem. Nesse

contexto, não faz mais sentido uma estética da *mimesis* ou avaliar a precisão e a verdade da representação, uma vez que nem mesmo o evento original existe. Num mundo de simulacros unicamente o nome subsiste, como uma cápsula do tempo alienígena, sem sentido original, cronologia ou história.

É preciso questionar se continuar nomeando obras tão diferentes, tanto em sua forma de representação, quanto nos conceitos que orientam a *mimesis*, de “romance histórico” não reforça a condição de simulacro da sociedade pós-moderna. Assim, o romance histórico, completamente destituído de suas características originais subsiste apenas como um nome. Por outro lado, limitar suas características ao momento da passagem da ordem medieval à sociedade burguesa concebe uma categoria de gênero incapaz de retratar qualquer outra convulsão histórica. Portanto, acaba como uma forma fossilizada, restrita a um período muito curto do desenvolvimento humano, sem admitir qualquer espécie de interlocução com formas anteriores ou futuras.

A esse respeito, o próprio Jameson chama a atenção para o modo como o momento histórico privilegiado de Balzac também transforma as características originais do romance histórico, o que não impede Lukács de apontar o seu romance de costumes como a máxima realização do romance histórico. Na representação da vida cotidiana em Balzac desaparecem, segundo Jameson, dois elementos fundamentais ao romance histórico: a multidão, que expressa a coletividade, e o evento revolucionário. Antes Lukács já havia sublinhado na passagem de Scott a Balzac o desvanecimento do passado ante o realismo. Apesar de esvaziado de seu conteúdo e de sua forma genuína, o romance histórico não só sobrevive, como encontraria seu pleno desenvolvimento durante o período instável da Restauração. Jameson está certo ao afirmar que a abordagem lukacsiana da obra de Balzac admite que a forma do romance histórico esteja fundada no presente, mas Lukács não concebe a possibilidade de uma forma de romance histórico no modernismo. Isso porque quando ele alça Balzac, mesmo sem nunca ter escrito romances históricos, à condição de sucessor de Scott, seu objetivo é transformar as características do romance histórico numa lei a ser aplicada a todo romance. Essa ambição fica evidente quando o parâmetro para medir a força expressiva, tanto de Scott quanto de Balzac, continua a ser a epopeia.

Do mesmo modo que nas obras que antecedem a *O Romance histórico*, a análise de Lukács tende a aproximar épica e romance, em vez de distanciá-los. Novamente, é a ideia de totalidade que tende a aproximá-los: a grande épica, que compreende a epopeia e o romance, está voltada para o mundo exterior, de modo que sem a experiência da totalidade da

vida essas formas fracassam (LUKÁCS, 2011, p. 119). Então no romance estaria em jogo a “totalidade extensiva da vida” ou aquilo que Hegel denomina “totalidade dos objetos”; nisso a épica se distingue do drama, cuja representação se concentra nos momentos decisivos. Por essa ótica, em *Rei Lear*, por exemplo, estariam presentes os grandes movimentos de decadência da família medieval, mas faltariam os objetos dessa decadência – como a relação entre pais e filhos ou as bases materiais da família, bem como seu crescimento e declínio –, que são próprios ao modo de figuração da épica.

A distinção entre as particularidades da épica e do drama, que ocupa boa parte do estudo de Lukács, reforça a hipótese de que a totalidade dos objetos não é um aspecto exclusivo do romance histórico, mas uma característica imanente da forma da grande épica, que aproxima epopeia grega e epopeia burguesa. Mesmo quando reconhece que a totalidade do mundo sempre se perde, diante de qualquer forma de representação, Lukács transforma esta distância entre sujeito e objeto em mera questão de foco: basta que o romance se resume a manifestar todos os costumes, atos, hábitos e usos de determinada fase da sociedade humana, e não de todas as fases como um todo. Assim a vida social dos homens seria convertida em seu objetivo último (idem, p. 174). Já há nessa definição do romance um ataque implícito à arte moderna e às vanguardas. Ele é preparado nesse estudo pela estreita relação entre subjetivismo e decadência burguesa, que leva Lukács a condenar, nesse momento, “os escritores da excentricidade”, como Flaubert, Baudelaire, Zola e Nietzsche. Para ele, as raízes do “exotismo” desses autores estão na reviravolta de 1848, quando a ideologia burguesa deixa de ser uma ideologia dominante, tornando-se ideologia de uma classe. O ataque à realidade objetiva seria a consequência imediata desse fenômeno, capaz de mudar radicalmente a percepção da História, uma vez que o passado e os fatos históricos acabariam ignorados como inacessíveis. O agnosticismo e o subjetivismo dessa fase de decadência da ideologia burguesa representam para Lukács o fim do romance histórico.

O fracasso dos interesses populares após as revoluções burguesas resulta na transformação dos acontecimentos históricos em mero plano de fundo da vida privada e individual. Esse fenômeno é o que Lukács chama de “resignação naturalista”, e ainda envolve a incapacidade de perceber o povo como “agente da história”, ou seja, o indivíduo histórico-mundial não tem mais lugar nas narrativas (idem, p. 254). A partir desse momento, Lukács abandona a análise materialista, uma vez que a forma do romance deixa de ser pensada como produto da nova configuração social – Flaubert e Zola são expressões da decadência da

grande tradição épica, em vez de serem pensados como representantes da decadência ideológica burguesa.

A manutenção do romance histórico, portanto, faz parte da defesa de Lukács do enfrentamento da ideologia fascista pelo humanismo. Para ele, a conexão do escritor com a vida do povo ajudaria a superar o dilema moderno sobre a impossibilidade de uma concepção fiel da realidade e da intervenção nos acontecimentos (idem, p. 335). Assim, o presente histórico fascista pode ser combatido por ser apenas parte do desenvolvimento da humanidade. O problema é que a figuração da vida do povo, para Lukács, só seria possível caso o personagem sintetize o destino das forças sociais em conflito. E, de preferência, esse destino deve ser o da libertação dos oprimidos, sem admitir, portanto, uma nova derrota do sentimento revolucionário após as grandes guerras do século XX, quando o capitalismo se reestruturou a partir do sistema econômico internacional.

Em resumo, a forma e conteúdo do romance histórico devem estar desvinculados do legado político, ideológico e artístico do capitalismo decadente, isto é, encobrir o subjetivismo, a totalização abstrata da vida, a transformação do passado numa alegoria do presente e o distanciamento das massas. A condição de renovação do romance histórico clássico depende, segundo Lukács, “da vitória decisiva e total do espírito da democracia revolucionária e da ligação concreta e interna com o destino do povo” (idem, p. 407). Portanto, os produtos estético-artísticos do período de decadência capitalista são todos relegados a favor de uma arte idealista, dedicada a conservar o aspecto libertário do passado heroico. Consequentemente, o romance histórico não admite qualquer outra forma que não seja aquela do romance histórico clássico. Porém, a forma mais bem elaborada do romance histórico clássico paradoxalmente é a *dissolução* balzaquiana do modelo de Walter Scott.

A PRESCRIÇÃO DO REALISMO

A defesa do romance histórico, como uma forma que deve se manter impassível diante da decadência da ideologia burguesa, antecede a supervalorização do realismo, como a única maneira de alcançar por meio da representação artística uma compreensão global do desenvolvimento humano. Nos ensaios de *Realismo crítico hoje*, o simbolismo e, especialmente, as vanguardas são encarados como mera expressão do decadentismo burguês. Por trás dessa, hipótese continua presente a defesa de uma “composição autenticamente épica”. Dessa forma, Joyce é renegado por reduzir a epopeia a um conjunto estático, pois em *Ulisses*, as descrições da realidade não colocariam em jogo as forças essenciais da sociedade,

elas apenas forneceriam um roteiro aleatório de imagens, sem objetivo nem orientação. Os idiotas de Beckett, por sua vez, seriam o ápice da redução do mundo a uma “angústia subjetiva”. A transformação desses indivíduos limitados em único suporte da “realidade” anularia definitivamente as possibilidades autênticas do homem, que segundo Lukács, seriam possíveis apenas no interior da objetividade da literatura realista. Ele não questiona em nenhum momento a tal “objetividade” realista, tampouco o potencial crítico da “subjetividade patológica”, sempre analisada como “fuga” ou “protesto estéril”, cuja capacidade crítica estaria voltada para o vazio. Tão certo quanto da objetividade realista, Lukács está do fato de que o caminho para a doença nada tem a propor a não ser o afastamento da realidade no sentido do isolamento subjetivo. Trata-se apenas de uma imposição do “personagem excêntrico”, que destrói os “verdadeiros tipos sociais”, aqueles que conservam, orientam e definem o futuro do povo inteiro, seguindo a grande tradição da épica.

A redução lukácsiana do romance a uma forma impassível às transformações sociais, cuja prescrição é inspirada pela grande épica grega, impossibilita refletir as dissoluções em jogo em *O Inominável* como reflexo da Europa pós-1945. Afinal, seguindo a tipologia de Lukács, Beckett não passaria do exemplo mais bem acabado do processo de redução excêntrica produzido pelas vanguardas, aquele que transforma o real num “pesadelo que se desenrola na consciência de um idiota” (LUKÁCS, 1969). Mas essa análise cai no jogo estilístico beckettiano, que durante muito tempo fez verem em suas obras a expressão da “condição humana” geral e universal. É possível, no entanto, perceber as patologias e o desamparo de seus personagens como expressões de um período do desenvolvimento humano, de tal modo que suas obras, embora não assumam o caráter didático capaz de fornecer as direções objetivas do processo de emancipação humana, certamente produzem um conteúdo verdadeiramente crítico a partir de uma forma expressiva autêntica.

2. *O Inominável* como o não gênero romance

Há dois princípios muito importantes, trabalhados ao longo deste capítulo, fundamentais para compreender o lugar de *O Inominável* no desenvolvimento do romance: o primeiro trata da sua resistência histórica à sistematização literária, especialmente por se manter afastado da perspectiva tipológica das poéticas; o segundo diz respeito à consciência da ficcionalidade, que num primeiro momento se desenvolveu em torno da preocupação com a verossimilhança. Os dois princípios continuam presentes no romance de Beckett, embora

seu funcionamento seja muito distinto daqueles procedimentos adotados no período de ascensão do romance burguês.

É justamente pelo princípio da resistência histórica do romance à sistematização literária que ele pode ser pensado como um não gênero. Embora a desconfiança em torno dos gêneros literários tenha se difundido apenas no século XX, a marginalização inicial do romance garantiu a ele certa proximidade com a desordem, ou melhor, com a falta de legitimidade. Desse modo, quando Adorno defende que os gêneros tornaram-se suspeitos no século XX em função do engajamento político, o romance, em vias de se emancipar da fossilização do estilo realista, já recuperava a sua condição de não gênero.¹⁹ Assim, o questionamento do romance burguês primeiro pelo simbolismo, em seguida pelas vanguardas, resgata uma condição comum ao romance, que remonta desde as sátiras dos romances idealistas gregos pelos autores latinos, passando pela oposição de *Dom Quixote* ao *Amadis*, até sua nova indefinição ao longo do século XX. Em outras palavras, se todo romance é contrário aos procedimentos do romance, ele não pode ser definido por nenhuma espécie de taxonomia poética. Como sua luta é travada contra si mesmo, forma-se uma má-consciência romanesca constantemente exposta e renovada, instável, que gera uma série de impossibilidades, inclusive a impossibilidade de configurar-se enquanto gênero. Doravante, o romance torna-se indefensável e, como tal, não pode ser atacado, uma vez que não há ataque maior do que o daquele do romance por vir, cuja autoafirmação depende de sua capacidade em anular o anterior, uma vez que somente assim pode reclamar seu próprio direito de existir.

Por conseguinte, o projeto beckettiano de aniquilação é, em certa medida, um projeto intrínseco a todo romance. Se Beckett for lido como um mero aniquilador da cultura, em virtude do esvaziamento dos gêneros literários, sua atividade como romancista resulta obsoleta. Como aniquilar um gênero que faz da aniquilação o elemento central de sua forma? O projeto estético de aniquilação, de acordo com o desenvolvimento histórico do romance, só

¹⁹ O período triunfal do romance foi incontestavelmente o século XIX, com o estabelecimento de parâmetros estruturais — como o narrador soberano, que conduz o enredo e seus personagens. A crise desse modelo resultou no debate quanto à essência do romance, ou melhor, na tentativa de definir o conjunto de princípios formais necessários para a configuração do gênero. Após o naturalismo, contudo, não houve mais nenhum movimento que reunisse em torno de si uma geração inteira de romancistas. Eles tornaram-se artistas individualizados, de modo que a concepção clara sobre o romance erigida pelo realismo se desvaneceu quase que completamente num emaranhado de novas formas sem nenhuma *fórmula*. Daí seria possível pensar a crise do romance realista como uma crise generalizada do romance como uma reação instintiva.

pode ser a aniquilação de determinado tipo de romance. No caso de *O Inominável*, o modelo preterido não se limita ao elemento estrutural da prosa realista, que era o principal alvo das paródias dos romances anteriores, até *Malone morre*, como problematiza a própria função social do romance na sociedade burguesa. Por isso, o esgotamento do modelo narrativo do século XIX não se limita a ser uma mera transformação do estilo, de cunho “formalista”, mas uma redefinição do papel social do romance através da forma.

O eclipse da cultura burguesa se manifesta primeiro em termos estruturais, a partir de determinados procedimentos estéticos que envolvem o segundo princípio mencionado anteriormente: a consciência da ficcionalidade. Mas a integração de *O Inominável* com seus precursores não se resume ao posicionamento crítico inaugural do romance moderno – com a luta de Cervantes contra os entraves do romance medieval. Mesmo Watt demonstrou que a consciência da ficcionalidade nesse momento, responsável por tornar o romance um campo aberto a discutir sua própria condição de obra, era indissociável da noção de verossimilhança. É o verossímil que abarca todo o projeto estético do realismo formal, que por sua vez coloca de forma mais aguda do que em qualquer outro momento histórico o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. A preocupação do romance moderno com a verossimilhança inclusive sustenta a expectativa de identificação do leitor. Não só a ficcionalidade do personagem é bem sucedida quando atrai o público através de um processo de assimilação – pelo qual o “ele” ou “ela” fictício sugere na verdade a figura do leitor, “você” –, mas a própria constituição do espaço e seus objetos, bem como da perspectiva temporal, está ligada a princípios antropomórficos. Vale lembrar que, consciente da importância da identificação, Watt entende a inclinação do romance moderno à vida cotidiana como uma demanda da burguesia urbana emergente na Inglaterra do século XVIII. Em Beckett, já não há mais qualquer apreço pela verossimilhança, tampouco nenhuma expectativa de identificação entre leitor e personagem.

Contudo, a destituição da verossimilhança ainda pode ser entendida de acordo com um processo romanesco que incorpora a noção da ficcionalidade. Típico da fórmula moderna, por exemplo, – “fictício, logo verdadeiro” – é aquele narrador que conta uma história contada a ele. Uma das máscaras mais bem construídas dessa aparência de verdade é aquela de Poe, em *A narrativa de Artur Gordon Pym*.²⁰ Já o *Inominável* pretende contar a história que lhe

²⁰ O único romance de Poe é iniciado por uma nota introdutória, pela qual o próprio autor é inserido como personagem por seu protagonista: “Entre esses cavalheiros, em Virgínia, que expressaram o maior interesse pela minha narrativa, mais particularmente com referência à parte que se relacionava com o oceano Antártico,

contaram como se fosse sua; gesto que confirma a descentralidade do narrador, que começa a ser trabalhada nas tentativas de construção de uma autoimagem, como ocorre na parte inicial do livro denominada “preâmbulo”. O narrador, além de não garantir a veracidade da narrativa, não é capaz de definir a si mesmo. Assim Beckett leva ao extremo o paradoxo da ficcionalidade moderna: se Pym conta sua narrativa a Poe, ele deveria ser tão verdadeiro quanto o autor, a revista *Southern Literary Messenger* e seu editor, o sr. Tomas W . White – por extensão, suas aventuras inexplicáveis seriam igualmente verdadeiras. Quando o Inominável só tem a falar de si mesmo o que sabe por outros, ele inverte o postulado moderno: em vez de reduzir a ficção à verdade do mundo, a verdade é que acaba reduzida à ficção. A fórmula de Defoe converte-se em algo como: “fictício, como toda verdade social”.

O gesto de auto-observação do narrador também tem um potencial metafórico que se confunde com uma prática muito antiga no romance: a *ekphrasis*. Ela está relacionada na prosa, diferentemente de sua aparição em músicas ou poesias, com a construção da ficcionalidade. Trata-se da descrição literária de um objeto real ou imaginário, mas, como demonstra Doody, também oferece uma imagem do artifício do observador, o que evidencia que o “real” é sempre uma representação. Ademais, a *ekphrasis* é uma das maneiras mais antigas pela qual o romance aborda sua própria ficcionalidade. Através dela o romancista introduz a dúvida da interpretação, especialmente por que a visão dos personagens é quase sempre equivocada: “Então constroem hipóteses que desabam umas sobre as outras, é humano, uma lagosta não seria capaz disso” (BECKETT, 2009, p. 131). No entanto, a *ekphrasis* é mais do que uma mera relação entre sujeito e objeto, observador e coisa contemplada, palavra e imagem. Ela também se refere à múltipla iluminação do mundo pelas diversas formas de expressão artística. Mas aquilo que, pelo menos até o período da renascença, poderia indicar um engrandecimento do homem, em Beckett funciona como mais uma espécie de confissão do fracasso de toda representação. Esse funcionamento aparece nas tentativas do narrador de articular as histórias de seus personagens, adentrando no mundo da fábula, como quando aborda o viajante Basile: eles se casam, ele morre na guerra, ela chora; eles se casam, ele não morre na guerra, morre na estação, ela chora; eles se amam, ele volta, morre em casa, se enforca, ela chora (idem, p. 175). O fim da guerra é sempre a morte. “Eis aí uma história”, mas o narrador não se dá o direito de contá-la, apenas sugere os fatos possíveis. Sempre que surgem essas anedotas, faz menção ao “mundo da fábula”, a uma história que

achava-se o Sr. Poe, ultimamente diretor do *Southern Literary Messenger*, magazine mensal publicado pelo Sr. Tomas W . White, na cidade de Richmond” (POE, 2010).

aludiria ao cotidiano, com uma lição moral. Mas a não execução da narrativa é a objetivação estética do fracasso da representação e da experiência, que por sua vez impede a transmissão dos valores morais – um pressuposto das fábulas. A ausência de uma moral capaz de abarcar a totalidade do mundo coletivo anula, por extensão, o postulado da identificação entre leitor e personagem e entre leitor e narrativa. Se em algum momento a *ekphrasis* indicou a contemplação da capacidade representativa das obras humanas (especialmente das obras de arte), em Beckett ela incorpora o choque, que por sua vez estimula a consciência de que a experiência não pode ser inteiramente representada, contar uma história não significa contar todas, representar é *necessariamente* reduzir.

Há ainda na passagem em que o narrador apenas alude a uma narrativa que não será contada uma estrutura na qual a forma incorpora a fragmentação da experiência e os limites da percepção. A recusa em contar uma história sobre algo que remete a outra situação – a história do casal separado pela guerra, por exemplo, que poderia indicar uma lição sobre a força do amor ou a forte ligação entre duas pessoas, inseparáveis até mesmo pela destruição bélica – converte-se na própria situação: a história não contada é o próprio amor não vivido. E mais: pode ser também a negação do discurso amoroso. Beckett se abstém a preencher com a linguagem um mundo devastado pela guerra. Daí essa estrutura narrativa que se volta criticamente a si mesma, o que coincide com a leitura adorniana de *O Inominável* como a consumação da indiferenciação entre narração e teoria, que era para ele o destino inevitável do desenvolvimento histórico do romance europeu.

A assimilação da teoria pela narrativa exige uma concepção diferente da *ekphrasis*, semelhante àquela desenvolvida por Heidegger na conferência “A origem da obra de arte” (1936). Analisando especificamente a pintura, ele identifica o quadro como um objeto, uma “coisa”, antes de tudo, mas esta coisa é diferente de qualquer outra por não poder ser instrumentalizada. Assim a dimensão artística estaria em tudo aquilo que, na arte, ultrapassa o caráter de coisa. Os sapatos de camponês no quadro de Van Gogh, por exemplo, nada possuem da condição instrumentalizada do par de sapatos nos pés do camponês, em meio à labuta no campo, onde serve simplesmente para proteger seus pés. Nesse ambiente, o par de sapatos não excede sua condição de objeto de couro para cobrir os pés, ou melhor, ele nada mais é do que um par de sapatos. A dimensão artística ocorreria no momento em que a obra de arte revela a “verdade do objeto”, aquilo que ele de fato é. Para expor essa ideia, Heidegger executa um verdadeiro exercício de *ekphrasis* literária, a fim de identificar a verdade revelada pelo par de sapatos de camponês em Van Gogh:

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo. (2005, p. 25).

A abordagem heideggeriana da arte a coloca num caminho de busca da verdade e já não mais a limita ao belo ou ao gozo. Esse processo leva Baptista (2010) a pensar a *ekphrasis* como uma forma de “desocultação da verdade”. A arte então coincidiria com a ciência e a filosofia nesse ponto onde se espera identificar a verdade oculta das coisas, no entanto, ela não submete a verdade ao real nem mesmo à representação, pois a instância de verdade que ela desenvolve depende de sua abertura ao *mundo*, ou melhor, da desocultação daquilo que está escondido até mesmo na representação. Consequentemente, a *ekphrasis* estaria direcionada mais ao pensamento, à reflexão, do que à representação. Na *ekphrasis* beckettiana, diferentemente da estética realista na qual as palavras buscavam se apossar dos objetos, as palavras adquirem a consciência de que jamais serão como os objetos.

O uso da *ekphrasis* em Beckett coincide com a reflexão de Heidegger justamente por estar orientada para a busca da verdade, ainda que “a verdade” esteja interdita. No fundo, o que essa busca implica é uma inclinação do romance à reflexão – o narrador desvia-se do enredo, para refletir sobre o próprio processo narrativo. Nesse sentido, justifica-se a interpretação anteriormente mencionada de Adorno, que leu *O Inominável* logo após concluir seu ensaio sobre *Fim de partida*, em 1961, quando pensa esse livro como a consumação daquela tendência implícita no desenvolvimento do romance europeu – retomando: a indiferenciação entre narração e teoria.²¹ Para ele, a reflexão artística torna-se parte do objeto artístico em virtude da pretensão de verdade do artista.

²¹ Sobre a leitura de *O Inominável* por Adorno é de se destacar o artigo de Luciano Gatti, “Narração ou teoria? Adorno e *O Inominável* de Samuel Beckett” (2013).

No ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno distingue o romance que tende à reflexão daquele de ordem moral, característico justamente do romance inglês setecentista e do romance realista francês. A aparência do romance como espelho da realidade seria abalada pela reflexão, o que inaugura um novo modo de se relacionar com o mundo empírico. O aspecto que até então favorecia sua ficcionalidade – a saber, o caráter de aparência ou de ilusão do mundo ficcional – é avesso à incidência da reflexão, já que a primazia do relato e o ocultamento dos elementos composicionais são procedimentos comuns para ocultar a materialidade da obra. Conforme a estrutura formal é alçada ao primeiro plano da narrativa, a obra não pode mais esconder a consciência de si mesma como um objeto artístico.

Adorno identifica o avanço da indistinção entre ficção e reflexão já na obra de Proust, em virtude da dissolução subjetivista que revelaria a desconfiança do relato, da mesma forma que o monólogo interior expõe o rompimento com uma ordem objetiva. Em Proust, o comentário seria uma espécie de desvio da ação. Numa linha que lembra aquilo que Beckett descreveu como “rompimento da relação entre sujeito e objeto”, Adorno considera que a reflexão no romance do modernismo tardio denuncia a mentira da representação, que coloca o narrador contra a verdade. Se antes de Flaubert, as reflexões eram de ordem moral, limitadas a tomar partido ante as ações de seus personagens, nesse momento elas abalam a relação do romance com o mundo empírico, no sentido que impõem a necessidade de marcar a *diferença* entre o universo da arte e o mundo real como elemento imprescindível à simulação da realidade. A verossimilhança depende agora da problematização do caráter de aparência ou de ilusão da obra de arte.

Sob tal perspectiva, o antirrealismo ou a abstração que acompanham a gênese de um “romance terrível” como *O Inominável* seriam reflexos do “realismo imanente” que Adorno atribui ao gênero romance (GATTI, 2013). Em função desse realismo constitutivo do gênero, todo romancista seria impelido à narração da objetividade e da experiência de mundo. Contudo, o estado de coisas no pós-guerra teria barrado esse ímpeto do artista, que se viu destinado a narrar seu próprio fracasso. Seu recuo face à objetividade, na visão de Adorno, decorreria primeiro do desenvolvimento técnico, a começar pela maior capacidade de reprodução da realidade através da fotografia, da reportagem e do cinema. Outro fator seria a transformação da forma da experiência que sempre nutriu o gênero épico – aquela experiência contínua de vida, que produz conhecimento sobre o mundo. Esse modo de vida teria sido interditado pela mesmice da sociedade administrada.

A crise do romance assim se configura no pensamento de Adorno como uma resposta ao desenvolvimento da técnica e à crise da experiência. O antirrealismo paradoxalmente seria reflexo de sua fidelidade ao realismo, ao retratar o enfrentamento do indivíduo a uma sociedade contra a qual ele pouco pode. Enquanto em Lukács o indivíduo desgarrado após a revolução de 1848 inviabiliza a realização do romance, por impedir o desfecho da ação como o momento em que o leitor encontra as diretrizes do bom comportamento social, em Adorno o não desenvolvimento do indivíduo no interior do capitalismo administrado exige uma resposta do romance, ou mesmo uma redefinição do realismo. Essa resposta seria dada justamente pelo avanço da reflexão sobre a narrativa. Nesse sentido, a forma do romance segue uma tendência social – aquela do aniquilamento do sujeito pela sociedade administrada. Tal aniquilação refletiria no definhamento das descrições objetivas da realidade nos romances de Beckett face à emergência das reflexões trôpegas. Pela lógica do realismo formal, era de se esperar que esse movimento se constituísse como uma aversão ao realismo, mas para Adorno ocorre justamente o contrário: o que acontece em Beckett é o excesso de realidade. Isso porque o que Adorno entende por realismo não é contemplado nem por Watt, tampouco por Lukács, pois em ambos persiste a exigência do vínculo inseparável entre romance e totalidade que, como discutido anteriormente, reflete uma perspectiva hegeliana orientada pela definição das raízes da prosa a partir da épica grega.

Adorno, por sua vez, vê na relação entre realismo e totalidade um traço da própria economia política da sociedade burguesa, consequentemente como algo já em curso no idealismo alemão. Em outras palavras, se o sujeito é desfavorecido face à mercadoria no capitalismo tardio, os vestígios da realidade são a única coisa que lhe resta do processo social (GATTI, 2015). Desse modo, no capitalismo avançado o realismo não é mais do que uma mímica da reconciliação (em “Tentando entender *Fim de partida*”). Assim restaria a Beckett expor a interdição da totalidade de acordo com o processo social testemunhado por ele. Esta seria sua forma de atender às demandas do realismo, tal como compreendido por Adorno. Paradoxalmente, seu realismo estaria na renúncia ao realismo como engodo, ou melhor, na disposição de enfrentar o problema do esvaziamento da subjetividade pela proeminência da mercadoria. Essa condição é definida por Adorno como “interioridade desprovida de objetos” e seria responsável por desagregar a unidade formal do romance, seja pela redução da ação a meros episódios ou pelo encurtamento da narrativa, mas acima de tudo pela fissura produzida no relato, pela qual entraria a reflexão. A incidência da reflexão no romance pode ser exemplificada pelo funcionamento da *ekphrasis* na obra beckettiana, que é inseparável da

consciência que a obra adquire sobre si mesma. Em *O Inominável*, há inúmeros mecanismos estruturais capazes de expor tal consciência. Dois deles merecem destaque: a posição do narrador e a retórica da contradição.

A POSIÇÃO DO NARRADOR

Como, nessas condições, faço para escrever, considerando desta amarga loucura apenas o aspecto manual? Não sei. Poderia saber. Mas não saberei. Não desta vez. Sou eu que escrevo, eu que não consigo levantar a mão do joelho. Sou eu que penso, apenas o bastante para escrever, eu cuja cabeça está longe. Sou Mateus e sou o anjo, eu que vim antes da cruz, antes do pecado, vim ao mundo, vim aqui. (BECKETT, 2009, p. 41).

O uso da *ekphrasis* como reflexão na passagem acima coloca o problema da verossimilhança. Como o narrador garante ser ele quem escreve se não pode tirar as mãos dos joelhos? Ou de que forma ele escreve se não é com as mãos? A resposta a tais questões esbarra em sua própria hesitação anterior: “Não sei. Poderia saber. Mas não saberei”. A incapacidade do narrador em encontrar uma resolução sólida a suas perguntas lança sobre o leitor um desafio diferente quanto à ficcionalidade da obra. O que a narrativa do *Inominável* inaugura, pautada na inverossimilhança, é, sobretudo, o gesto reflexivo, cuja manifestação inicial consiste nesse gênero de questões levantadas pelo próprio narrador a respeito de sua situação. A estrutura sintática da frase – iniciada pela afirmação: “sou eu que escrevo”, seguida pela sugestão de sua impossibilidade: “eu que não consigo levantar a mão do joelho” – já expõe o retorno da narrativa sobre si mesma. Isso fica ainda mais claro logo no início do monólogo – a parte que deverá decidir sobre quem fala – quando a importância do corpo e dos gestos diante da voz é minimizada. Desse ponto até o fim do monólogo (e consequentemente do romance), dentre tantas obscuridades em seu relato, o *Inominável* deixa apenas uma coisa muito clara: sua imaterialidade. A princípio, ele se apresenta como aquele que não tem voz, mas deve falar. Conforme seu falatório avança, esse paradoxo se estende no sentido de impor a separação definitiva entre a voz e o corpo. Quase no fim do livro, após uma longa jornada em busca da instância que produz a voz, a separação é, enfim, confirmada: “alguém que escuta, nenhuma necessidade de um ouvido, nenhuma necessidade de uma boca, a voz que se escuta, como quando fala” (idem, p. 177).

Nesse momento, não só a voz que fala, fala sem precisar de uma boca, como aquele que escuta, que bem pode ser somente “a voz que se escuta”, o faz sem precisar de um ouvido. Precede esse momento uma reflexão sobre o silêncio, que é outro apelo constante e paradoxal da voz. Apesar da ausência de um papel central do enredo e da característica circular do estilo do romance, é possível perceber a tendência da voz a partir de uma espécie de falatório – intensificado do meio para o fim do livro, com a predominância de orações curtas, mas frases longas, apenas separadas por vírgulas – no sentido do silêncio. Com isso, sua imaterialidade é aliada a um funcionamento da linguagem que exclui a comunicação social ou, como diria Habermas, exclui a possibilidade do “agir comunicativo”. Não é por acaso que pouco antes de reafirmar a independência entre fala e boca, audição e ouvido, o Inominável aponta para a conclusão inumana de seu falatório:

(...) é assim que terminará, com gritos dilacerantes, murmúrios inarticulados, a inventar, à medida que vou indo, a improvisar, ao gemer, rir, é assim que terminará, com cacarejos, gluglu, ai, ui, pá, vou treinar, nhã, xô, plof, pss, nada além da emoção, pan, paf, os golpes, tá, tum, que mais, aah, ooh, isso é o amor, basta, é cansativo, hi, hi, isso são as costelas, de Demócrito, não, do outro, no fim das contas, é o fim, o fim das contas, é o silêncio, alguns gluglus sobre o silêncio (...) (idem, p. 176-177).

A redução da linguagem à onomatopeia, destituída de racionalidade, reforça a caracterização de Worm como verme, Basile como um viajante sem membros e Mahood como a criatura num vaso, apontando para algo de desumano da cultura burguesa. Mas, unida à imaterialidade da voz do Inominável, que se apresenta como o criador desse universo, ela não pode ser separada de uma reflexão intrínseca a respeito da própria linguagem ou de seu paralelo com a cultura. A tendência do falatório ao inumano e a sugestão da imaterialidade do protagonista colocam em cheque o indivíduo burguês e, sobretudo, o cidadão, tendo em vista que a linguagem é o ponto de partida da socialização, ou melhor, daquilo que constitui o ser humano e possibilita a racionalidade.

O paralelo imediato do aspecto inumano desse universo seria com as atrocidades do período em que o romance é concebido, colocando Beckett na esteira da crise da racionalidade burguesa, tal como descrita por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*. Ademais, no âmbito do desenvolvimento histórico do romance, a desconfiança em relação ao indivíduo burguês naturalmente produz alterações em sua forma narrativa. Como dito anteriormente, a transformação mais significativa envolve os problemas

da ficcionalidade e da verossimilhança. A tendência do narrador a questionar sua própria situação, muitas vezes sublinhando o caráter inverossímil de suas ações – o que intensifica o uso da *ekphrasis* como uma forma de reflexão –, tende a reduzir a narrativa a nada mais do que um *truque*.

A VOZ NARRATIVA ENTRE A AUTORIDADE E A IMPOTÊNCIA

Nesse aspecto, o narrador de Beckett distingue-se significativamente de seus antecessores. E justamente nessa distinção se estabelece a possibilidade de pensar *O Inominável* naquela linha genealógica do romance como um gênero adverso à sistematização. A abertura do monólogo, por exemplo, com a constatação do narrador de que há coisas mais importantes a fazer do que assegurar-se de sua posição inicial – contudo, mesmo assim passa páginas tratando dessa “trivialidade” –, foca no aspecto da autoridade por trás da narrativa. O *Inominável* alterna situações em que ele se apresenta como a autoridade máxima – especialmente quando se ocupa da concatenação entre os múltiplos fragmentos de enredo, momento em que se impõem as decisões arbitrárias: “É sem dúvida hora de dar um companheiro a Malone” (idem, p. 36) – com outras situações nas quais ele deve responder a uma instância superior: a própria obrigatoriedade da escrita ilustra esse lado de seu comportamento.

Contudo, tanto a posição de autoridade quanto a de subordinação emprestam para a narrativa um tom paródico. São frequentes, por exemplo, as situações nas quais o narrador estabelece objetivos ou planos. Com isso, ele não só institui a narração como um ato permeado pela imediatez – em outras palavras: a narrativa é a própria construção da narrativa, o que, mais uma vez, demonstra a configuração do romance como reflexão –, como uma instância da ironia, na qual o narrador assume uma perspectiva combativa em relação a seus precursores, o que, por sua vez, permite pensar *O Inominável* como parte daquele movimento em que todo romance se opõe ao anterior.

Há pelo menos duas oportunidades muito claras nas quais o narrador evidencia seu plano narrativo. A primeira aparece de modo disperso ao longo do preâmbulo e das páginas iniciais do monólogo. Nela o *Inominável* sempre se vê em vias de planejar a continuidade da narrativa, cuja sequência se daria pela seguinte ordem: 1) realizar o preâmbulo, 2) discutir a posição do corpo, 3) examinar a importância da voz que fala e 4) discorrer sobre seu desmembramento em criaturas como Worm e Basile. Mas o momento mais explícito em que a

narrativa compreende o próprio plano da narrativa ocorre em meio ao descompasso do falatório da voz. Tal plano é apresentado como aquilo que o narrador chama de “resoluções”:

Outras resoluções a ter de fazê-lo, é isso, intrepidamente, outras resoluções. Fazer uso abundante do princípio da parcimônia, como se me fosse familiar, não é tarde demais. Supor especialmente daqui por diante que a coisa dita e a ouvida tenham a mesma procedência, evitando revogar na dúvida a possibilidade de supor o que quer que seja. Situar essa procedência em mim, sem especificar onde, nada de minúcias, tudo sendo preferível à consciência de terceiros e, de uma maneira pouco mais geral, de um mundo exterior. Levar em caso de necessidade esta compressão até o ponto de considerar apenas um surdo excepcionalmente débil de espírito, que não ouve nada do que é dito, nem antes nem tarde demais, e não compreende disso, de esguelha, mais do que o estritamente mínimo. Evocar nos momentos difíceis, quando o desânimo ameaça se fazer sentir, a imagem de uma bocarra idiota, vermelha, beijuda, babosa, na solitária, esvaziando-se incansavelmente, com um barulho de lixiviação e beijos molhados, das palavras que a obstruem. Afastar de uma vez por todas, ao mesmo tempo que a analogia com a danação costumeira, toda ideia de começo e fim. Superar, nem precisa dizer, a tendência funesta à expressão. Tomar-me, sem escrúpulos nem consideração, por aquele que existe, de uma maneira qualquer, pouco importa qual, sem minúcias, aquele para quem essa história, por um instante, queria ser a história. Melhor, emprestar-me um corpo. Melhor ainda, arrogar-me um espírito. Falar de um mundo meu, também chamado de interior, sem me estrangular. Não duvidar de mais nada. Não procurar mais nada. Aproveitar a alma, a espessura, todas novinhas em folha, para abandonar, do único abandono possível, lá dentro. Enfim, resumindo, essas decisões tomadas, e outras mais, continuar tranquilamente como no passado. Ainda assim alguma coisa mudou. (...) ah sim, ia me esquecendo, falar do tempo, sem vacilar, e, penso, por uma associação natural de ideias, usar o espaço com a mesma desenvoltura, como se não fosse tapado por todos os lados, em algumas polegadas, já está bom, algumas polegadas, me dar ar, que nada, me dar espaço, onde estirar a língua, tê-la estirado, estirá-la outra vez” (idem, p. 154-155).

O mais irônico dessa longa passagem é que ela aparece quase no final do livro, quando, em meio ao monólogo, que dá a impressão de fazer a narrativa desgrilhoar de vez de qualquer uma daquelas obrigações convencionais, surge esta espécie de organização ou planejamento. Mas, na verdade, mais do que um plano, cuja aplicação está direcionada para o futuro – planejar o que será realizado –, esta passagem converte-se numa espécie de síntese do romance. Muitos dos elementos aqui apontados pelo narrador serão objetos de análise no

capítulo seguinte, especialmente aqueles que tratam do personagem – “Supor especialmente daqui por diante que a coisa dita e a ouvida tenham a mesma procedência (...) Situar essa procedência em mim, sem especificar onde” – e da correlação entre espaço e tempo – “falar do tempo, sem vacilar, e, penso, por uma associação natural de ideias, usar o espaço com a mesma desenvoltura”. Por ora, não é possível deixar de notar a ironia por trás de tais resoluções; a não especificidade do lugar do eu e a “associação natural” entre espaço e tempo podem ser interpretados como um deboche da filosofia moderna de Descartes a Kant. Porém, a ironia não se resume apenas ao conteúdo de tais resoluções. O próprio retorno da narrativa sobre si mesma através dessa espécie de plano ou síntese – cuja posição está completamente deslocada no interior da ordem do texto, já que aparece quase no final – retoma o momento em que o interesse pelo romance esteve determinado pelo enredo. Isso se faz notar, por exemplo, na passagem em que o Inominável menciona o princípio da parcimônia – do qual ele de fato se vale muitas vezes para se abster de narrar – e quando revela a necessidade de abandonar “toda ideia de começo e fim”, embora sua “analogia com a danação costumeira” possa remeter ao pecado original. Assim, é possível refletir o quanto o jogo com a posição do narrador – entre a autoridade e a impotência – dialoga com o percurso da voz narrativa no romance (desde a percepção objetiva privilegiada do narrador onisciente até visões enviesadas pelo subjetivismo, como no discurso indireto livre ou no monólogo interior).

Se o narrador beckettiano possui consciência das formas narrativas anteriores, ele então se insere no desenvolvimento histórico da forma romanesca. Consequentemente, é possível pensar *O Inominável* como um romance, à medida que ele busca reconciliá-lo, através da redefinição de suas estruturas, com o presente histórico no qual foi concebido, a saber: a Europa do pós-guerra. As circunstâncias sociais desse período certamente afetam as categorias problematizadas pelo narrador logo no início do romance – Onde? Quando? Quem? –, mas este não é um tema para ser tratado aqui como anedota. Nesse momento, é preciso entender o diálogo do Inominável com a posição do narrador em romances anteriores, o que lançará luz sobre a lógica narrativa adotada por Beckett.

A REAÇÃO AO MONÓLOGO INTERIOR

É impossível deixar de estabelecer um paralelo entre o narrador beckettiano e aquele desenvolvido por Joyce, especialmente em *Ulisses*. Não só por se tratar de dois autores irlandeses, mais ou menos contemporâneos, mas também pela proximidade entre eles, que se encontraram no ano de 1928 em Paris. Na única biografia autorizada de Beckett, Knowlson

(1996) investiga o efeito intelectual que Joyce pode ter tido sobre aquele jovem acadêmico irlandês, que até então havia ministrado aulas de francês em Belfast e chegava à *École Normale Supérieure* como leitor de inglês. Knowlson lembra que até julho de 1927, Joyce era um total desconhecido para Beckett, cujo interesse estava voltado a escritores franceses como André Gide, Jules Romain e Jean Jouve. Curiosamente, foi uma das pessoas mais próximas, o amigo Thomas MacGreevy, que viria a ser diretor da *National Gallery of Ireland*, quem lhe apresentou àquele que já era reconhecido como o grande escritor irlandês do século XX.

Aparentemente foi a participação ativa nas reuniões do círculo de Joyce, em sua primeira estadia em Paris, que de fato inseriu Beckett no mundo da literatura. Knowlson lembra que foi nesse período que ocorreu seu primeiro contato com as vanguardas, a descoberta da bebida e do cigarro. Beckett logo descobriu também interesses em comum com aquele que começava a se mostrar uma espécie de “mestre”: o entusiasmo com as questões da linguagem, o gosto por Dante e a postura anticlerical; a admiração por Schubert e Cézanne, pelas peças de Synge e pelos filmes de Chaplin. Knowlson suspeita que o contato entre este jovem irlandês e um escritor consolidado, especialmente fora da Irlanda, de onde partiu para nunca mais voltar – o que será repetido por Beckett após a morte da mãe nos anos 1950 –, foi determinante para sua disposição em seguir a carreira literária.

Não é difícil encontrar neles semelhanças não só entre as obras, como entre a própria prática de escrita ou concepção de literatura. De Joyce, Beckett herdou o trabalho meticuloso (de pesquisa e escrita), que envolve uma noção de obra literária diferente do conceito romântico do gênio e do apego realista à experiência – mais tarde, ele defenderá a relação entre arte e vida permeada por aquela entre caos e ordem; a vida é caos, a arte é forma, o desafio do artista seria então conciliar tais fenômenos inconciliáveis (GONTARSKI, 1983). Há ainda semelhanças que podem remeter ao próprio modernismo, como o modo de lidar com referências em suas obras, o ímpeto destrutivo frente à tradição, o caráter erudito da escrita, com a mobilização de diversas línguas e literaturas, e a proximidade com a música. Contudo, a insurgência inevitável de uma espécie de complexo edipiano – que metaforicamente também pode expressar a relação de todo romancista com seus precursores – fez com que em algum momento Beckett tivesse que superar aquela imagem de pai literário a fim de encontrar sua “própria voz”.

Nesse ponto, cabe investigar como Beckett segue pelo caminho aberto por Joyce à sua própria maneira. Uma das formas de fazê-lo é reconstituir o funcionamento do monólogo interior, que surge como a principal conquista representacional de *Ulisses*, especialmente pela

capacidade de desafiar certas concepções de romance cristalizadas ao longo do século XIX. Embora existam exemplos anteriores ao modelo empregado por Joyce, sua forma é consolidada apenas no pós-Primeira Guerra, o que talvez faça dele a expressão principal da crise da experiência burguesa. Nessa perspectiva, pode ser interpretado como uma das primeiras manifestações de distanciamento do realismo, que via a realidade como o que era definido pela maioria, pois no monólogo interior, a análise subjetiva supera a observação estética. Isso quer dizer que o desenvolvimento do enredo ou a evolução do protagonista, características fundamentais no romance burguês, são enfraquecidos diante do imediatismo do pensamento e da espontaneidade das sensações do personagem, ou seja, o foco é a representação de uma consciência que se abre aos mistérios do mundo.

O romance moderno, no entanto, não só prioriza a questão da consciência, como transforma a vida interior em centro organizacional da narrativa. Mais do que uma análise das profundezas do espírito humano, trata-se de sua livre expressão, como um jogo de impressões e lembranças ou de sonho e real conduzido segundo a noção de descontinuidade da consciência e dos diversos níveis da memória. Essa livre associação de ideias reforça a hipótese de uma crise do romance – quando apoiada no vínculo entre prosa e realismo –, pelo encadeamento da consciência de forma fragmentada. Em outras palavras, como os pensamentos acabam misturados às sensações, confundindo passado, presente e futuro, o estilo tende a ser mais poético do que prosaico. Ademais, o apelo à consciência também dispõe de processos menos dramáticos, para explorar a insignificância dos eventos, o que está diretamente relacionado ao enfraquecimento do enredo como princípio formal. Assim a narrativa ordenada acaba perdendo espaço frente a esse universo interior caótico.

Embora formas narrativas anteriores possam ser apontadas como precursoras do monólogo interior – a exemplo da prosa poética, que torna os personagens secundários em relação às impressões do narrador, ou o monólogo dramático, quando o personagem profere sozinho o diálogo em cena, além da narrativa autobiográfica, baseada na digressão – ele possui características que o distingue dessas formas anteriores. Dorrit Cohn (1981), apoiado no que considera o exemplo mais bem acabado de monólogo interior (justamente o capítulo final de *Ulisses*), aponta a predominância de frases exclamativas como uma de suas características fundamentais, pois, por não pedirem resposta, são mais apropriadas a um discurso que não se dirige a ninguém. No monólogo de Molly, por exemplo, elas ajudam a impedir que a narrativa se estenda a ponto de acabar demasiadamente afastada do monólogo, tornando-se artificial. Logo no início, quando Molly fala da relação entre Bloom e a senhora

Riordan, no Hotel City Arms, “quando ele ficava fingindo que ficava de cama com uma voz de doente posando de príncipe para se fazer de interessante praquela velha coroca” (2012, p. 1037), o relato é constantemente interrompido por exclamações de Molly: “maior mão devaca do mundo sempre foi [!]”, “deixa a gente se divertir um pouquinho antes [!]”, “Deus ajude o mundo se todas as mulheres fossem do tipo dela [!]” (idem). As exclamações não só fragmentam o relato, como imprimem uma perspectiva subjetiva, esperada num diálogo de um ser consigo mesmo. Para preservar a aparência de realidade do monólogo, até mesmo as questões de Molly aparecem na forma exclamativa: “eu me pergunto se ela tem pulgas ruim como uma mulher”, “imagino se eles veem alguma coisa que a gente não pode” (idem). Segundo Cohn, evitar frases interrogativas consiste em recriar essa linguagem muda do diálogo interno, embora as perguntas possam fazer parte dele. Mas os trechos interrogativos são também frequentemente fragmentados por exclamações: “e aquele palavório dela de senhor Riordan pra cá e senhor Riordan pra lá [?] acho que ele ficou foi feliz de se ver livre dela [!]” (idem, p. 1038). Desse modo, as frases interrogativas não chegam a indicar interlocução; subsistem mais como estruturas retóricas, originadas espontaneamente.

Outra característica marcante do monólogo interior, apontada por Cohn, é a ausência de formas verbais da descrição e da narração. Nisso ele se distingue da narrativa autobiográfica, na qual o passado retorna em blocos e, dependendo da precisão dos detalhes, as lembranças tornam-se inverossímeis. Além disso, na narrativa autobiográfica, as opiniões do narrador interrompem os blocos sobre seu passado remoto, intensificando a artificialidade da rememoração. Já o monólogo, para conservar a aparência de verdade, tende a tratar de eventos que ocorrem no momento da enunciação. Ele é puro discurso, mas não se torna independente da narrativa, porque o que foi dito continua no horizonte do que o personagem faz, isto é, as lembranças são intercaladas pelas reações momentâneas que provoca. Assim Joyce afasta-se da descrição do passado e do presente: apenas insinua a ação numa forma antidescritiva e antinarrativa.

Essa inclinação é válida para preservar o monólogo de sua grande dificuldade em relação à verossimilhança: a descrição da ação presente do personagem. Um exemplo é quando Molly insinua que precisa deixar a cama: “ai meu são Jaime me tire dessa inhaca” (idem, p. 1085). Uma frase simples, pertinente num diálogo interior, mas que também previne o leitor quanto aos atos do personagem. Os instantes seguintes à ação de se levantar são apenas sugeridos, sem abordagem direta, primeiro pela percepção corporal de Molly: “doçuras do pecado seja lá quem foi que me inventou esse negócio pras mulheres com isso de

roupas” (idem). Em seguida, a conclusão do movimento é sugerida pelo barulho da cama: “essa bosta dessa cama velha também tilintando que nem o diacho” (idem). Molly deixou a cama, ficou em pé e se vestiu sem que nenhuma dessas ações tenha sido narrada.

Mesmo assim Joyce compartilha com seus sucessores o problema de como abordar os movimentos do narrador, sem tornar o personagem narrador de si mesmo. A solução encontrada por ele, como exemplificado pela passagem anterior, é evitar a articulação do pronome com qualquer verbo de ação no presente. A única frase que indica ação na passagem anterior – “ai meu são Jaime me tire dessa inhaca” –, é precedida por uma oração exclamativa (“ai meu são Jaime [!]”); e a ideia de necessidade (“preciso me levantar daqui”) é apresentada como um pedido (“me tire dessa inhaca”). A execução da ação só é garantida pelas reações sensoriais seguintes de Molly. Por isso, Cohn considera que os verbos e as associações do personagem no monólogo interior tendem a se resumir a uma atividade essencialmente subjetiva: supor, pensar, esperar, desejar, lembrar-se. Mas a supressão da narrativa também está presente no modo de representar as lembranças: estas não retornam como grandes blocos de acontecimentos passados, a exemplo do que ocorre na *Busca* de Proust; em Joyce, o passado sempre advém em pequenos fragmentos incessantemente interrompidos por reflexões e sensações do momento presente.

Ainda que o monólogo interior tenha um efeito desagregante em relação às formas canônicas do romance burguês, sua execução final, com a ausência completa de pontuação e o total ocultamento das ações de Molly, sugere a persistência da preocupação com a verossimilhança. É nesse ponto que Beckett começa a se distanciar do projeto estético joyceano. Mas antes dele, tal preocupação com a verossimilhança já era entrevista pela abordagem do método joyceano como uma aspiração à verdade ou ao “verdadeiro realismo” – é o que Jakobson, por exemplo, defende no ensaio “Do realismo na arte”, no qual define Joyce como aquele “realista” que revoluciona a forma artística para melhor se aproximar da realidade.

Cohn, por sua vez, reconhece o empenho realista de Joyce na figura do narrador, isto é, no modo como ele se deixa contaminar pelo personagem, através de uma técnica semelhante à do estilo indireto livre. O narrador joyceano, aponta Cohn, não possui retórica própria, já que seu estilo é adaptado à idade e ao humor do personagem e às situações nas quais se encontra. Joyce assim se esforça para superar as interrupções da narrativa decorrentes do modo de representação da vida psíquica no romance realista, no qual os solilóquios ou os diálogos consigo mesmo, antecipados por longas introduções (concluídas por “ele pensou, ele

sentiu, ele disse a si mesmo”), tornam a narrativa artificial. Em *Ulisses*, a transição entre a narrativa em terceira pessoa e a fala do personagem é praticamente imperceptível: “A meio caminho, cedendo suas últimas resistências, ele deixou o intestino se aliviar tranquilamente enquanto lia, lendo ainda paciente, *bem curada aquela constipaçãozinha de ontem*. Espero que não seja grande demais fazer voltar as hemorroidas”. (idem, p. 182). Antes do rompimento sintático da primeira pessoa, a frase (em itálico, não destacada no original) que precede o monólogo se adequa ao lirismo de Bloom. Normalmente essa é aquela frase ambígua que o leitor não sabe se atribui ao narrador ou ao personagem.

Joyce então suprime as passagens analíticas e as introduções que antecediam a expressão da vida interior. Com isso ele supera a distância entre narrador e personagem, além de interiorizar o monólogo, que antes do estilo indireto livre se confundia com o monólogo dramático (oral). As omissões de qualquer pontuação específica antes do monólogo interior e de qualquer outro marcador anteriormente presente no romance tradicional promovem mudanças significativas na estrutura da narrativa, que tendem a torná-la mais próxima do funcionamento real da mente, sob a ideia de fluxo. Esse movimento é nítido na maneira como Joyce supera a observação científica da realidade, na qual a descrição segue uma ordem muito bem estabelecida, sem assimilar os percalços da percepção humana. Em *Ulisses*, nenhuma observação de Bloom é descrita sem livres associações, como no momento em que adentra o cemitério, a caminho do enterro de Paddy: “Dia vintessete eu vou estar junto à tumba dele. Dez xelins pro jardineiro. Deixa sem mato. Velho ele também” (idem, p. 242). A primeira frase continua as reflexões que Bloom fazia enquanto andava pelo cemitério na companhia do grupo com o qual foi ao enterro, considerando um provável retorno à tumba que estaria descuidada no futuro. Então daria dez xelins ao jardineiro para limpar o local. A observação dessa cena coexiste com as reflexões íntimas de Bloom, de modo que a última frase retoma uma impressão subjetiva: o jardineiro é velho como o amigo recém falecido Paddy. O fluxo de consciência consiste justamente nesse movimento alucinado entre observação subjetiva e objetiva, que busca recriar a simultaneidade do funcionamento real da mente.

Portanto, a presença de monólogo sem sinal explícito de citação é a estrutura fundamental, que vem a se tornar a marca dos romances de fluxo de consciência. As marcações acabam (intencionalmente) se tornando redundantes sem possuir a mesma função que nos romances anteriores. Mas diferente do diálogo, o monólogo visa imitar uma atividade linguística oculta, não um aspecto observável do comportamento humano. Nesse ponto, a questão da maior proximidade do monólogo interior com a vida psíquica encontra algumas

ressalvas. O argumento principal a seu favor (e também limitante de seu apelo realista) é a ideia de introspecção – seu objetivo seria captar a “linguagem interna”, tanto que os melhores exemplos de monólogo interior são aqueles que superam a estrutura da conversação, desenvolvendo um estilo que capte a “linguagem muda”, a fala introspectiva de um ser consigo mesmo. No entanto, esse conteúdo da mente não se associa apenas à linguagem. Mesmo que o monólogo joyceano promova uma imersão “desde as primeiras linhas” e de forma “ininterrupta” nos pensamentos do personagem, como sublinha Cohn, ele não consegue transmitir pela linguagem o que escapa dela, isto é, a realidade dos processos psíquicos. Mesmo o fluxo de consciência, que é o procedimento básico de execução do monólogo interior, é um discurso organizado, ou seja, uma forma de racionalização do funcionamento da mente. Ainda que sua técnica possa incorporar movimentos mais espontâneos, todo monólogo interior atribui ao personagem uma atividade linguística, o que expõe sua incapacidade de dar uma imagem dos diversos níveis da vida psíquica, onde sensações, percepções ou imagens *coexistem* simultaneamente, ao passo que na linguagem esses níveis devem obedecer a uma ordem (mesmo incoerente). Na passagem citada anteriormente, por exemplo, é possível atribuir cada frase a um processo mental de Bloom (objetivo ou subjetivo). Ademais, a linguagem não permite que a percepção da cena do jardineiro e a relação da sua velhice com a de Paddy, por exemplo, sejam representadas de forma simultânea; o máximo que Joyce consegue é intercalar os níveis de percepção, quebrando a ordem regular da narrativa.

A partir desse modelo, não há limites para as associações, pode-se intercalar narrativa, observações objetivas e subjetivas, além de presente, passado e futuro. Um bom exemplo é o momento em que Bloom encontra-se com o grupo de amigos de Dedalus, entre os quais está Cunningham. O narrador guia a conversa a partir de diálogos, mas Bloom não consegue participar, o que possibilita a entrada da narrativa em seu interior: “O senhor Bloom, prestes a falar, fechou a boca novamente” – narrativa interrompida, emerge a vida interior do protagonista: “Os grandes olhos de Martin Cunningham. Desviando o rosto agora. Um homem humano e misericordioso é o que ele é. Inteligente. Com o rosto de Shakespeare. Sempre uma coisa boa pra dizer”. Em seguida, a visão de Cunningham lhe traz uma lembrança: “Ele olhou pra mim. E aquela bêbada horrorosa da mulher dele. Montando uma casa depois da outra pra ela e depois ela vem e lhe penhora a mobília todo o sábado quase” (idem, p. 219). Do mesmo modo que na cena com o jardineiro, é possível identificar a ordem dessa passagem, isto é, mostrar como ela foi racionalizada por um autor, afastando-se, portanto, de um movimento real da mente dominado pela simultaneidade.

Tais limitações do monólogo interior já estavam ao alcance da crítica dos surrealistas, que viam nesse estilo a falsificação de um personagem e de uma condição. Para eles, a minúcia do *trabalho* de Joyce apenas passa a impressão de um fluxo de consciência, sem realizá-lo efetivamente. O foco da crítica surrealista é a dissimulação da racionalidade ainda presente do narrador. Mesmo que deixar fluir os pensamentos e abandonar o ser aparentemente seja a meta da torrente joyceana, em função do desaparecimento do narrador, esse estilo também responde à “mimética formal” de todo discurso atribuído a um personagem, pois precisa estar atento à verossimilhança – estar de acordo com a época, o lugar, o nível social, a inteligência e a personalidade do protagonista. Isso significa que o monólogo interior não deixa de ser um trabalho estilístico com a linguagem. E o grande truque do estilo de Joyce é a aparente supressão do narrador, que supostamente permite a autonomização do personagem, insinuada através de um discurso mental, discurso sem ouvinte, em estrutura elíptica e caótica. Comparado à narrativa em terceira pessoa, na qual costuma ser nítida a intervenção do narrador, uma vez que o monólogo aparece citado na forma de diálogo, muitas vezes acompanhado de ressalvas, o disfarce da presença de qualquer figura reguladora no monólogo interior conseguiu ocultar, a princípio, seus procedimentos estilísticos, colocando ênfase sobre sua maior correlação com a realidade.

Cohn considera que a principal mudança do monólogo interior em relação à narrativa em terceira pessoa está no modo de abordar a realidade: ela deixa de ser simplesmente *observada* para ser *vivida* pelo personagem, o que confere à representação dos pensamentos uma dinâmica distinta de qualquer outra forma de representação, devido à busca da simultaneidade, isto é, não trata apenas do que fez o personagem, mas do que faz e do que está prestes a fazer. Mesmo na narrativa em primeira pessoa, a ação é sempre posterior ao evento – o personagem reage ao ocorrido, pensa, lembra-se, ignora... De acordo com Cohn, essa busca de simultaneidade entre palavra e ato sugere que o monólogo interior autônomo é uma forma de ficção não narrativa, ou seja, aproxima-se de um sentido poético do mundo e como tal, almeja a condição de verdade.

Outro recurso do monólogo joyceano, que o aproxima da aspiração poética de verdade, é a transformação da linguagem a partir de dois recursos estilísticos centrais: *a abreviação sintática* e *a opacificação lexical*. O primeiro multiplica as elipses para encurtar as frases com a omissão de artigos, pronomes, proposições. Essa economia de palavras reduz as frases a seu esqueleto, como pode ser facilmente observado no trecho anterior: “Um homem humano e misericordioso é o que ele é. Inteligente. Com o rosto de Shakespeare.

Sempre uma coisa boa pra dizer”. Esse “empobrecimento” da sintaxe é acompanhado do enriquecimento léxico – segundo Cohn, as palavras adquirem significações suplementares. Elas se combinam mais livremente originando paradoxos, neologismos, aglutinações. Tal disposição dos pensamentos também restringe a importância do enredo, primeiro pelo fato de a concatenação das frases concentrar-se em microeventos, em seguida, pelo não funcionamento das palavras como representações passivas dos objetos – elas chamam a atenção a si mesmas.

Nesse ponto, Beckett volta a resistir ao “realismo joyceano”, pois atribui a seu precursor uma suposta crença na capacidade mimética da linguagem. No ensaio “Dante... Bruno. Vico.. Joyce”, ele define o trabalho de Joyce com a linguagem como idealista, por acreditar que através da criação de uma linguagem artificial seja possível superar a distância entre as palavras e as coisas. Beckett cita como exemplo a palavra “doubt”, que não conteria em sua forma a noção de incerteza, hesitação, necessidade de escolha. Por isso, considera que Joyce a substitui em *Finnegans Wake* pela expressão “in twosome twiminds”, para captar a ideia que o signo sozinho não traduz. (Beckett, 1984, p. 28). Beckett também aborda a manipulação joyceana da linguagem na famosa carta a Alex Kaun, de 1937, na qual ele define o empreendimento de Joyce como uma iconoclastia da linguagem, que não buscaria em nenhum momento superar a “terrível” arbitrariedade da relação entre significante e significado. Dias depois, numa outra carta, Beckett coloca-se numa perspectiva contrária a essa que atribui a Joyce, considerando-se pioneiro na tentativa de romper a superfície material da palavra. Nessa carta, ele idealiza o que viria a ser uma escrita de ruptura, cujas brechas trariam consigo a imagem do vazio.²²

O empenho beckettiano por uma literatura do menos, pelo “representar pior”, portanto, surge de um esforço inicial de se distinguir de Joyce, especialmente de sua crença na capacidade mimética da linguagem e de sua preocupação com a verossimilhança no monólogo interior. No entanto, o funcionamento do monólogo interior e da linguagem em *Ulisses* é mais complexo do que um simples esforço de aperfeiçoamento do realismo. Como sugere Durão (2013), o potencial fragmentário da percepção representada pela entrada do narrador na consciência do personagem antecipa inúmeros procedimentos que estarão em jogo não só na segunda metade do romance, como nas obras do modernismo tardio. A

²² “I am starting a *Logoclasts’ League*. (...) I am the only member at present. The idea is ruptured writing, so that the void may protude, like a hernia” (carta a Mary Manning Howe, de 11 de julho de 1937, BECKETT, 2009, vol. I).

fragmentação e a desumanização dos personagens, bem como a desagregação do todo da obra e a supressão do enredo são todos elementos que, segundo Durão, confundem-se com o monólogo interior à medida que, assim como ele, resumem a narrativa a explosões perceptivas aleatórias e arbitrárias.

Ademais, há na segunda parte de *Ulisses* uma incorporação da arbitrariedade da forma que o lança contra aquilo que seria sua maior conquista representacional – o monólogo interior –, além de desafiar a noção da transparência da linguagem. O arbitrário sustenta-se, sobretudo, nos capítulos finais, quando a forma parece se tornar independente do conteúdo, isto é, não é mais possível encontrar motivações internas que justifiquem o emprego de determinado estilo narrativo. Os pastiches em “Cíclope” ou as paródias em “Gado do sol”, por exemplo, assemelham-se a exercícios retóricos, totalmente desvinculados dos acontecimentos do livro, o que não acontece nos capítulos iniciais, como em “Éolo”, cuja paródia da linguagem jornalística coincide com o fato de Bloom e Stephen estarem ambos numa redação de jornal. Por isso, a segunda parte de *Ulisses* exige uma perspectiva diferente em relação ao que pode ter sido a ambição inicial do livro. T. S. Eliot vê nesse gesto de Joyce a afirmação de que o estilo é algo supérfluo ou, nas palavras de Durão, seria o testemunho da inorganicidade da obra, antecipada pelo monólogo anterior.

Como dito anteriormente, a atenção ao aspecto inorgânico da obra será fundamental para o projeto estético de Beckett, inclusive será determinante para seu modo de lidar com as questões de verossimilhança. Consequentemente, o grande paradoxo de *Ulisses*, como sustentado por Durão – retomando: a fidelidade do monólogo interior ao funcionamento da psique humana é o que também suporta a inorganicidade da obra, isto é, a consciência de sua distância insuperável em relação à realidade – sustentaria não uma distinção entre Beckett e Joyce, mas uma assimilação, ou melhor, uma intensificação da consciência do caráter inorgânico da literatura e da materialidade da linguagem. Então Beckett realmente se distinguiria de seu sucessor pela exploração do fracasso e da impotência como confissões dos limites da representação. Enquanto Joyce parece manter a ambição dos grandes romances realistas de incorporarem em si mesmos a Vida, semelhante ao projeto proustiano do romance como uma exuberante Catedral, Beckett se opõe a esse ato grandioso de assimilação a favor de uma literatura do menos.

Em *O Inominável*, o funcionamento do monólogo adquire a consciência da ambiguidade entre fala e escrita, o que está diretamente relacionado com o problema da origem do texto. Nas primeiras páginas desse capítulo foi mostrado que a ilusão realista tem uma preocupação especial com a maneira de endereçar o texto a uma audiência. Por isso, se o monólogo interior quisesse se sustentar como um aperfeiçoamento do realismo, no que compete a representação da vida interior, ele teria que lidar com um problema fundamental, a saber: a reprodução da fala do personagem consigo mesmo ocorre por meio de uma escrita endereçada a um leitor. Mesmo nos casos em que o personagem refere-se à condição de escritor, como em *O homem do subsolo*, o escrever a si mesmo assume a condição de uma escrita endereçada a outra pessoa. O discurso íntimo, portanto, emerge sob a aparência de um comportamento social – possui a mesma (falta de) sinceridade e a mesma necessidade de coerência interna. Essa ambiguidade só é superada caso seja mantido o velho contrato entre autor e leitor. É preciso aceitar o truque, tendo em vista a manutenção da ilusão realista.

Como demonstra Cohn, essa ilusão permanece no capítulo final de *Ulisses*, uma vez que a primeira frase do monólogo surge do nada, sem passado nem futuro, como um pensamento qualquer: “Sim porque ele nunca fez uma coisa dessa” (JOYCE, 2012, p. 1037). O leitor não sabe a pergunta que antecede ao “sim”, ela permanece no interior inacessível de Molly. Essa frase de abertura é apresentada como o início de um momento arbitrário, de um pensamento eventual. Mas num trabalho de ficção nada é arbitrário. Desde a primeira frase, tudo é e continua a ser *truque*: Joyce escreve a *fala interior* de Molly. O paradoxo entre fala e escrita não passa despercebido nas obras de Beckett, especialmente nos três primeiros romances posteriores à guerra. Neles, apesar do documento escrito, também é produzida uma forma monológica, mas o tratamento desse paradoxo é irônico.

O primeiro exemplo já foi abordado anteriormente, trata-se da condição inverossímil do narrador que assume a autoria da narrativa, apesar de estar com as mãos sobre os joelhos. É possível ver nesse gesto a confissão de que ele não escreve, mas fala. Nesse caso, a dúvida continuaria a ser a mesma: quem então escreve? No entanto, o que parece ser a essência desse gesto é o rompimento da ilusão realista, ou melhor, daquele acordo inicial do romance moderno com a verossimilhança, exemplificado no tópico anterior pela lógica: “fictício, portanto verdadeiro”. Assim a fala como ato originário da narrativa adquire uma condição ambivalente: ao mesmo tempo em que endossa o truque, à medida que a fala é a situação natural do monólogo, ela comporta em si mesma a impossibilidade de proclamar-se

real, uma vez que chega ao leitor através da materialidade do livro. Talvez por isso, seu caráter fundamental seja a *hesitação*:

O fato parece ser, se na situação em que me encontro pode-se falar de fatos, não apenas que eu vá ter que falar de coisas das quais não posso falar, mas ainda, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, não faz mal. Entretanto, sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca. (BECKETT, 2009, p. 30).

As constantes reformulações do raciocínio são o mais forte indício de uma voz narrativa que se apresenta como linguagem oral. Com isso ela reclama a presentificação do momento da enunciação, mas também perturba a ilusão do real, uma vez que em qualquer outro romance a hesitação seria suprimida para manter intacto o espelho que o romancista aponta para a realidade. A configuração do narrador beckettiano rompe com o entrecruzamento entre a vida e o universo ficcional, tal como constituído pelo romance realista burguês, no qual a questão da verossimilhança da escrita permanece em segundo plano ou, como exemplificado anteriormente através de Poe, a questão da origem da escrita pode ser incorporada à narrativa como mais uma forma de truque, a fim de reclamar sua suposta veracidade. No caso de *O Inominável*, a hesitação impede que o processo de composição seja suprimido da obra. Com isso, seu narrador projeta mundos, que são constantemente construídos, revisados, reconstruídos, desprezados e refeitos novamente. Essa estrutura depende da espontaneidade da fala, cujo paradoxo evidencia a arbitrariedade da cultura moderna ou sua não coincidência com o real. A consciência da arbitrariedade da forma artística está então alinhada com as questões implicitamente levantadas pelo *Inominável*: O que é este mundo? O que faço nele? Como interpretá-lo, uma vez que sou parte dele? Elas ainda impõem a predominância da imaginação sobre a observação objetiva, o que também está relacionado à maneira com que o *Inominável* imagina-se como uma instância criada pelos outros (“eles”), enquanto também se apresenta como criador. McHale (1987) vê nessa ambivalência uma paródia do argumento ontológico de Santo Anselmo para a existência de deus, mais tarde rejeitado por Santo Agostinho. A complexidade de seu pensamento concerne ao *Inominável* à medida que dialoga com a dialética entre a existência e o conceito: para Anselmo, a impossibilidade de realizar um conceito sobre deus implica que ele não pode existir apenas no intelecto. Essa criatura alheia a qualquer definição aparece no romance como o “mestre”:

O mestre, em todo caso, não vamos, aí estão eles botando água na fervura, não vamos, salvo em caso de necessidade absoluta, cometer o erro de nos ocupar dele, ele se revelaria um simples funcionário de alto escalão, numa brincadeira dessas terminaríamos tendo necessidade de Deus, por mais que estejamos necessitados, há baixeiras que preferimos evitar. (...) Esse olhos, curioso como esse olho chama o olhar, suplica que se ocupem dele, que se faça alguma coisa por ele, que o ajudem, não se sabe ao certo a quê, a não chorar mais, a olhar, a arder, a se fechar. Só se vê ele nesse rosto, é a partir dele que se procura um rosto, é para ele que se volta ao não se achar nada, nada que valha, nada somente como que rastros de cinzas (...) Suposições tão descabidas umas quanto as outras, basta enunciá-las para desejar não ter dito nada (...) Basbaquices tudo isso, o olho também não acredito nele, não há nada aqui, nada para ver, nada que vê, vem a calhar, quando se pensa nisso, no que isso seria, um mundo sem basbaques e vice-versa, brr (BECKETT, 2009, p. 134-135).

Aqui o jogo de afirmações e negações que caracterizam a retórica da contradição está em pleno funcionamento. Ele surge primeiro na determinação a não pensar no mestre, seguida por sua inevitável realização. Em seguida, aparece ironicamente na mesma frase o mestre como “funcionário de alto escalão”, deus e tudo isso como “baixeiras que preferimos evitar”. A própria descrição dos olhos do mestre como detentores de uma espécie de súplica confere a essa relação com um ser superior uma natureza contraditória, à medida que ao invés de ajudar ele espera ser ajudado. Então o narrador atende ao chamado dos olhos do mestre, que em virtude do emprego do pronome “esse”, parecem estar diante dele, mas pelo universo ficcional constituído até então, o leitor está preparado para intuir que tudo aquilo que cerca o Inominável está em sua imaginação. No fim da passagem, ele promove uma vez mais a negação de tudo o que afirmou anteriormente, como no fim do preâmbulo. Os olhos do mestre, a integridade do que pôde ver dele são reduzidos a “basbaquices” ou à desarticulação da linguagem “brr”.

A reafirmação do narrador de que “não há nada aqui” nega o postulado afirmativo da relação entre existência e conceito da prova ontológica de Anselmo. O Inominável reconhece sua imaginação como uma esfera insuperável, uma vez que mesmo aquilo que ele pode imaginar de mais alto – a realidade de seu mestre – não é capaz de revelar uma existência concreta além dos conceitos. O narrador então se vê confinado no universo fictício, sem capacidade de abordar o mundo real de seu autor. Assim Beckett explora uma relação

diferente entre arte e verdade, que expõe o desencontro entre sujeito e objeto. Ele está, de fato, no inferno da subjetividade, apontado por Lukács como o fim do romance.

No entanto, Gatti (2015) lembra bem que a própria conclusão de *O Inominável* é uma forma ambivalente de distanciamento e continuidade dos romances exemplares: não posso continuar, vou continuar. Tal paradoxo mantém na mesma frase a impossibilidade e a persistência do romance, sem sinais de qual sucumbirá primeiro, numa espécie de cabo de guerra que parece infinita. Adorno vê nesse gesto, em que literatura e teoria, ficção e reflexão, arte e vida acabam friccionadas ao extremo, o ponto zero da indiferenciação entre vida e morte levada a cabo pelos campos de concentração. Nesse sentido, a desintegração iminente do gênero romanesco, antes de ser a impossibilidade do romance, como quer Lukács, surge do confronto da forma artística com uma realidade intolerável.

Consequentemente, o inferno da subjetividade traduz a interdição da totalidade no capitalismo avançado, que transforma, como aponta Adorno no ensaio sobre *Fim de Partida*, o realismo numa espécie de mímica da reconciliação. Restaria então a Beckett expor a interdição da totalidade de acordo com o processo social experienciado por ele. Essa seria sua forma de atender as demandas do realismo, tal como compreendido por Adorno, o que faria dele, paradoxalmente, um realista por renunciar o realismo como engodo. Desse modo, a base de sua redefinição do estilo realista estaria no esvaziamento do sujeito no capitalismo administrado, cuja condição confunde-se com a realidade opaca dos objetos, daí a impossibilidade de conferir sentido ao mundo e sua consumação pelo sistema, o que por sua vez, impossibilitaria a relação entre motivação psicológica e ação, responsável por relacionar personagem e fábula no romance realista. Desse modo, a verdadeira distinção entre Beckett e Joyce (no qual já havia a consciência da técnica e do abismo da linguagem) está na noção de fracasso e impotência. E a proximidade mais produtiva está no ímpeto pela destruição, pautada no paradoxo de que *a exaustão do romance converte-se em sua principal forma de expressão no pós-guerra* tal como, nos termos de Adorno, o realismo estaria na rejeição do próprio realismo. Esse movimento origina a “literatura da destruição”, concebida como verdadeira negatividade e constituída a partir de uma dinâmica estrutural que *encena* sua própria aniquilação (DURÃO, 2013). Com isso sua crítica não está confinada no âmbito do conteúdo; essa literatura da destruição transforma o esgotamento da forma e da cultura numa unidade negativa. É o que ocorre, por exemplo, quando o narrador incorpora em seu monólogo a ambivalência entre fala e escrita, assim seu funcionamento acaba exaurindo o objeto do qual se apropria: primeiro o próprio monólogo interior, em seguida, o romance.

A RETÓRICA DA CONTRADIÇÃO

A estrutura fundamental da literatura da destruição beckettiana é o que Bruno Clément (1994) identificou segundo o princípio da epanortose, cujo funcionamento desloca as cinco partes da *technè rhêtorikè* (*inventio, disposition, elocutio, actio, memoria*). A constante reformulação das frases ou o retorno a palavras e trechos narrativos, mais do que somente constituir um tipo de escrita que remete à fala, compõe um estilo dedicado a confrontar a longa tradição literária, frequentemente abordada nos trabalhos de Beckett. A autocorreção do Inominável é apenas uma das formas da epanortose, a qual pode adquirir diversos significados no interior do texto (antítese, ironia, interrogação, etc.). Na retórica grega, por exemplo, o uso da correção poderia preparar uma expressão chocante, preservando o emissor de ficar suscetível diante do receptor de suas ideias. No entanto, seu uso nesse romance confunde-se com aquele jogo de afirmações e negações anteriormente mencionado como uma retórica da contradição. Nesse caso, o emprego da epanortose está diretamente ligado ao princípio de dissolução que norteia essa obra.

No que concerne a *inventio*, por exemplo, que corresponde à fase preparatória do discurso oratório, como a identificação de seu conteúdo, a partir do qual são selecionados os argumentos e as ideias, o princípio da dissolução manifesta-se nas constantes perguntas levantadas pelo narrador – sobre os mais diversos temas, desde questões básicas como “o que fazer?” ou “o que dizer?” até as três perguntas que abrem o romance, já colocando em xeque as estruturas fundamentais da narrativa. O narrador assume a consciência de sua procura incessante por um assunto, um tema, uma história ou mesmo um personagem, à medida que a determinação “não me farei mais perguntas” adquire o aspecto de um refrão ao longo do romance. Segundo Clément, essa estrutura faz com que a obra de Beckett tome a aparência de um autotexto, ou melhor, ela transforma o *avant-texte* (ao qual pertence a *inventio*, ou seja, a identificação de seu conteúdo e dos argumentos e das ideias principais que o compõem) no próprio texto. Assim ele configura-se necessariamente como um discurso metatextual capaz de por em evidência tudo o que até então se considerava fundamental ao romance – sendo a noção básica do desenvolvimento de um personagem em determinado tempo e espaço o tópico mais evidente.

É inevitável relacionar a incorporação do *avant-texte* ao romance como um ataque aberto ao ocultamento da origem do texto na tradição realista. Mas al ataque não é um mero

jogo estilístico, ele se distingue de um passado em que a palavra tinha valor e poder para transmitir o pensamento e a cultura. Doravante, quando o Inominável assume que na situação em que está só pode prosseguir por “aporia” ou por “afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas” (BECKETT, 2009, p. 29), ele não está apenas distinguindo-se dos narradores que vieram antes; na verdade, ele aponta para a interdição de determinados modelos narrativos no presente. Portanto, sua situação, inclusive a hesitação diante da *inventio*, surge do confronto com o presente. Nessa linha, a quantidade considerável de questões levantadas pelo narrador também indica o aspecto destrutivo do texto, à medida que elas não possuem mais a capacidade especulativa para garantir as bases e a continuidade da narrativa. Essas questões, segundo Clément, pontuam, mas não estruturam o texto. O fato de nenhum leitor de *O Inominável* esperar encontrar ao final da narrativa as respostas para as perguntas iniciais ilustra como a opacidade dessas questões produz um esvaziamento da narrativa, condizente com sua composição como um falatório fortuito.

Tal situação, aliada ao problema da linguagem, destrói a verossimilhança, ou como aponta Clément, substitui o efeito do real por um efeito de verdade. Este se constitui a partir da imaginação tomada como um obstáculo insuperável em relação ao objeto. Em outras palavras, aquilo que é visto ou dito caracteriza-se apenas como a agitação de uma realidade fantasiosa, que se afirma como uma outra realidade. Portanto, aquele processo da verossimilhança clássica, dependente da unificação entre o universo fictício e o mundo real, é deslocado por uma relação intangível entre o mundo da mente e as coisas, o percebido e o imaginado, o real e o fictício. Essas interdições serão novamente exploradas por Beckett na prosa dos anos 1980 – em *Imaginação morta imagine*, *Mal visto mal dito* e *Pioravante marche* – para construir um universo no qual os personagens, os eventos ou o espaço não são nem reais nem imaginários, uma vez que não importa mais a existência ou a natureza concreta do objeto, apenas seu estatuto. Esse efeito da verdade se impõe sobre a verossimilhança clássica a partir daquilo que Deleuze (1985) definiu como a “realidade da imagem”, que surgiria da disjunção entre ver e dizer. A partir do momento em que aquilo que é dito não é o que foi visto e o que é visto não é aquilo que se diz, a verdade emerge mais do confronto com o objeto do que do acordo, ou melhor, da unificação com o mundo.

Essa situação reverbera o risco do solipsismo que Lukács identifica na subjetividade, no entanto, a análise de Deleuze das peças televisivas de Beckett permite vislumbrar o potencial crítico desse retorno do indivíduo sobre os limites de sua própria percepção. Se por um lado a verdade não existe – se a História e o Evento são um efeito de

verdade, isto é, estão imiscuídos na imaginação –, por outro, o fictício e o falso também não. Ou seja, o poder da imagem abstraída de Beckett por Deleuze é indissociável do aspecto sensorial do indivíduo. Daí surge a dicotomia entre as imagens serem *apresentadas* à mente – perspectiva predominante no realismo – ou *representadas* de acordo com o processo cognitivo. A equivalência entre imagem e objeto no pensamento realista impossibilita a compreensão da ambivalência da imagem, identificada por Deleuze em Bergson, a qual funcionaria como uma ponte entre as coisas e o pensamento, isto é, ela existiria tanto no objeto quanto na mente.

O conceito de *image-temps* traduz a hipótese deleuziana de que a arte não é uma questão de *mímesis* – de representar ou imitar algum objeto –, mas sim a criação de algo novo capaz de afetar diretamente, como todo objeto no mundo. Assim, ao criar, a arte oferece uma nova imagem a ser interpretada – e, ainda que ela possa ser extraída do universo cultural em que foi criada, a ponto de ser reconhecida pelo público –, sua condição artística faz com que ela não seja exatamente uma imitação do mundo, mas sim um novo objeto que se afirma nele. Essa tensão é explorada a partir da diferença entre *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. Enquanto a imagem-movimento se constituiria como uma representação do tempo, uma vez que não o mostra diretamente, já que ele é sugerido por uma linha de ação, a imagem-tempo *apresenta* o fluxo temporal, sem seguir uma linha contínua de ação do passado ao presente. Segundo Deleuze, a imagem-tempo emerge em situações limite da narrativa, quando não é mais possível seguir a resposta motora-sensorial dos personagens, à medida que eles também encontram-se vacilantes face aos fatos. Então essa não seria mais uma situação em que uma imagem sucede a outra seguindo os passos de um protagonista atuante; pela lógica da imagem-tempo, o protagonista é aquele que procura, questiona, investiga.

Essa condição claramente condiz com o papel assumido pelo Inominável, não só em virtude do efeito instável da epanortose, em sua constante reformulação e questionamento do conteúdo observado, mas também por aquilo que ela produz de repetição. A repetição é capaz de acrescentar complexidade à imagem conforme incorpora incerteza ao argumento anterior e exige uma interpretação diferente. Nesse caso, a repetição é muito mais do que uma mera imagem repetida (UHLMANN, 2006, p. 16), como pode ser exemplificado pela descrição das criaturas que giram ao redor do Inominável:

O que dele vejo melhor é seu chapéu. A copa está muito gasta, como uma sola velha, deixando passar alguns cabelos grisalhos. O seu olhar, elevado por um tempo bastante longo em minha direção, eu o sinto suplicante, como se eu pudesse fazer

alguma coisa por ele. Outra impressão, não menos falsa provavelmente: ele me traz presentes e não ousa dá-los. Leva-os de volta, ou bem os deixa cair e desaparecem (BECKETT, 2009, p. 38).

O enigmático nessa passagem estende-se da indefinição quanto à posição do narrador, passando pela identidade dos seres que ele alega ver, até a própria estranheza dessas imagens. O chapéu com a copa gasta e a sola velha, por exemplo, é uma imagem recorrente nas obras de Beckett. Então o leitor acaba confrontado com uma dupla inquietação nessa passagem: primeiro ao reconhecer as incertezas do narrador, segundo ao perceber que bem ou mal ele recupera um universo fictício que o excede. Assim, o caráter vacilante dessas descrições escapa do horizonte de *O Inominável*, acolhendo em seu impasse toda a criação literária de Beckett. O resultado final desse movimento acaba por transpor a necessidade de interpretação para o próprio mundo que essa obra supostamente se arriscaria a representar.

Em resumo, o que caracteriza essa forma artística é que ela não se limita a ser imitação ou resposta ao imediatamente percebido; ao questionar, procurar e refazer o conteúdo de sua narrativa, ela não só lança dúvida quanto a si mesma, como quanto à própria matéria do mundo. Como Uhlmann (2006) destaca, essa natureza do universo fictício beckettiano pode ser identificada em sua oposição ao símbolo, cujo funcionamento não pode ser dissociado da referência, isto é, todo símbolo existe como relação a algo. Beckett manifesta a ambição por uma arte livre de relações em todas as frentes em que atua: nos romances, nas peças para o teatro, rádio e televisão e inclusive nos ensaios, nos quais apresenta uma provável justificativa para esse desejo, quando defende o rompimento da correspondência entre sujeito e objeto.

Talvez o exemplo mais claro desse funcionamento do conteúdo simbólico na obra de Beckett seja a sugestão evidente de uma correspondência entre Godot e deus (*god*). Correspondência que fica mais forte em função das imagens potencialmente religiosas trazidas ao longo da peça – as duas mais fáceis de identificar são a árvore (da vida?) e o menino (mensageiro de Cristo?); mas Estragon e Valdimir também travam várias discussões que caçoam das imagens de mundo cristãs, como os dois ladrões crucificados ao lado de Cristo, imagens que acabam somando-se ao tema da espera/esperança. O que todo esse potencial sugestivo de Godot expõe é que a lógica de uma arte da não relação ironicamente consiste em produzir o maior número de relações possíveis, como se o símbolo fosse superado não por uma negação presunçosa, mas por uma completa exaustão. Quando as

referências são levadas ao extremo e ainda assim não é possível fazer plenamente sentido nem da obra nem do mundo, aí o símbolo acaba superado.

A negação da equivalência entre Godot e deus por Beckett – que respondia quando questionado que se quisesse se referir a deus diria “God” e não “Godot” – revela a complexidade de seu uso da imagem, que pressupõe mais um processo de criação (inclusive deixando seus traços para trás, como as marcas de pincel nas telas de Cézanne), do que uma mera representação do mundo. Eis a distinção realizada por Deleuze entre o trabalho criativo – que requer a interpretação – e o trabalho medíocre – que se limita a reproduzir imagens já conhecidas. Em outras palavras, a imagem de Godot lança luz sobre o processo criativo à medida que a recusa de uma correspondência imediata com a imagem de deus, previamente presente na tradição cristã, faz com que a instabilidade de sentido produzida pelo texto, que exige interpretação, seja transferida para a própria tradição, à qual ele falsamente remete.

É nesse sentido que o conjunto de categorias históricas do romance acaba confrontado em *O Inominável* (do mesmo modo que Beckett desafia a lei do teatro em suas peças ou subverte as expectativas diante do rádio e da televisão). Essa prática, anteriormente definida como “literatura da destruição”, dialoga com o esgotamento da arte mimética, o que ocorre em *O Inominável* através da exaustão dos conteúdos representacionais da prosa – o espaço, o tempo e o personagem –, mas também da linguagem e de tudo o que orientava a arte concebida como espelho voltado à realidade (as preocupações morais e filosóficas, por exemplo, ou o estabelecimento da verdade ligada à ideologia dominante). Sem questões, imagens ou pensamento resta somente o texto, cujo destaque já é preparado, como mostra Clément, pela incorporação da *inventio* na própria narrativa. A partir daí, ela se estende a outras estruturas, sendo a mais perceptível a exploração da consciência que a obra tem de si mesma. O narrador de *O Inominável* ironicamente explora tal fato em várias oportunidades, além daquelas discutidas em tópicos anteriores. Numa delas ele insinua a existência de um público leitor: “Prefiro isso, devo dizer que prefiro isso, isso o quê, oh vocês sabem, vocês quem, deve ser o público, olhe, há um público” (BECKETT, 2009, p. 143). Esta passagem parece debochar daquele modelo narrativo em que o narrador assume sua condição, bem como reconhece o leitor, porém como artifício de atribuir veracidade à narrativa – como aquele recurso utilizado por Poe, que também é muito comum em Machado Assis, especialmente por seu narrador do além-túmulo: Brás Cubas e sua fórmula consagrada do “caro leitor”. Mas a passagem continua, aparentemente estendendo a troça ao drama: “é um

espetáculo, paga-se um lugar e espera-se, ou talvez seja gratuito, deve ser gratuito, um espetáculo gratuito” (idem).

A inclinação a dissolver o ideal mimético da arte tende a uma perspectiva não antropomórfica, à medida que abala diretamente aquele postulado de Aristóteles que toma o homem como um ser voltado para a imitação, porque ao evitar a representação ou a ilustração da realidade, este modelo exige uma concepção diferente de verdade e, principalmente, estabelece uma nova função para a obra de arte. Deleuze pensa essa nova função, baseado no rompimento entre imagem e objeto, como um estímulo às sensações e ao intelecto do leitor. Em vez da identificação, essa forma de conceber a arte visaria atuar sobre o público, retirando-o do lugar comum. Tal ideal é identificado por Deleuze tanto no isolamento da figura nos quadros de Francis Bacon, quanto na maneira como a escrita de Beckett se apropria da arte abstrata. Seu pressuposto básico é que ao extrair o objeto de seu meio usual, o artista agiria diretamente sobre o sistema nervoso do público. O problema dessa hipótese é que ao descrever o processo de criação da imagem como a recusa da ideia de relação pela não relação, ela tende a admitir que o objeto teria o poder de afetar apenas quando divorciado do contexto. No entanto, a arte baseada no distanciamento ou no não antropomorfismo possui uma relação ambivalente com a realidade social, à medida que se julga capaz de apreendê-la justamente ao se afastar dela, como se ao aceitar a estranheza proposta pelo artista, o público pudesse voltar a seu contexto munido de uma capacidade de interpretação expandida.

A RUPTURA COMO RESISTÊNCIA À REPRESENTAÇÃO

As estratégias que visam inviabilizar a identificação envolvem a resistência do artista a representar – ideia que Beckett expõe nos ensaios sobre artes plásticas e desenvolve em *Três diálogos com Georges Duthuit*. Em seu estudo sobre a resistência à representação, Scarry (1994, p. 93-95) identifica pelo menos quatro maneiras de promover o distanciamento entre leitor e texto. A primeira compreenderia a omissão ou ocultamento dos objetos, como é possível perceber, por exemplo, na singularidade das imagens representadas pelos protagonistas de *O Inominável* (o verme, a criatura no vaso, o viajante sem membros, etc.). A segunda maneira corresponderia à rejeição do objeto – nesse aspecto, a epanortose desempenha um papel decisivo, à medida que o narrador abandona a reformulação da frase muitas vezes sem definir o tema em torno de suas inquietações. Scarry ainda aponta como fatores de distanciamento as alusões ambíguas ou a multiplicidade de relações simbólicas, como ocorre no caso da relação explícita e, ao mesmo tempo, frágil entre Godot e *god*. Por

último, haveria ainda o esgotamento dos objetos, o que Scarry identifica nos textos tardios pela redução da narrativa a uma simples ação ou a um único momento existencial. Tais formas de distanciamento entre leitor e texto, antes de serem pensadas como um afastamento do contexto histórico e social, implicam numa forma diferente de relação. O fracasso do artista, por exemplo, pode ser relacionado diretamente à impotência cognitiva diante da barbárie da Segunda Guerra. Mas a grandeza que Beckett atribui a van Velde em *Três Diálogos* não está na disposição do pintor holandês para representar aquilo que antes não estava no horizonte da arte – a destruição, o fracasso, o vazio, o nada –, ele triunfa por negar a própria representação. Consequentemente, o que estaria em jogo seria a função negativa da representação. Oppenheim (2003) aproxima tal negatividade ao processo psíquico, inspirado no que Green descreve em *O trabalho do negativo* (*Le travail du négatif*) a propósito da alucinação negativa: o paciente não presenciaria a ausência da representação, mas a representação da ausência de representação, ou melhor, em vez da falta de uma imagem refletida no espelho, o indivíduo estaria diante da representação desta falta ou deste “impedimento”, como diria Beckett. Apesar da imagem presente no espelho, ela se configura como a imagem do não eu. Em todo caso, ainda estaria em jogo um conflito que foi fundamental a Hegel para descrever a historicidade das obras de arte – o conflito entre sujeito e objeto.

O conceito hegeliano da morte da arte, que seria superada por formas mais espirituais como a religião e a filosofia, decorre justamente da recusa a corroborar a compreensão clássica da arte como imitação da natureza. Para Hegel, só é “belo” o que realizou sua passagem pelo Espírito, isto é, o que é produzido pelo homem com uma intenção explícita. Ele então toma a arte como parte do espírito, portanto superior à natureza, de modo que a imitação seria tanto um rebaixamento, quanto um modo de expressão limitado. Oppenheim percebe a semelhança entre o pensamento hegeliano e as fases da pintura descritas por Beckett em “Pintores do impedimento”, ensaio no qual defende um desenvolvimento evolutivo da pintura, que partiria de a) uma fase inicial, em que ela é restringida pelo objeto (ou pela mera imitação da natureza, como diria Hegel); em seguida, b) o artista iria além da superfície do objeto, em busca de sua substância; por fim, c) ao perceber a impenetrabilidade ou o aspecto inalcançável da coisa em si, a pintura se renovaria ao reconhecer a impossibilidade da representação. O artista que segue pelo caminho de Van Velde estaria nessa fase final da pintura; ele se nega a simplesmente acomodar o objeto, a fim de lidar com seus impedimentos e com sua resistência à representação.

No entanto, esse esforço radical de superar a dualidade entre sujeito e objeto, entre aquele que percebe e o que é percebido ou entre aquele que representa e o que é representado não culmina na mesma posição otimista de Hegel – para quem a morte da arte traduziria a emancipação da racionalidade nas formas espiritualizadas do pensamento religioso e filosófico. Na fase de reconstrução da Europa no pós-guerra, a negação da arte como imitação não pode mais ser dissociada do caráter instrumental da racionalidade moderna que, contra as perspectivas hegelianas, não só não emancipou o espírito, como administrou a barbárie, elevando-a a um grau inimaginável. Nesse contexto, a previsão da morte da arte não ocorreu, ela está agora sob o domínio daquilo que Adorno definiu como *Aufheben* (superar conservando) (DUARTE, 1993). Em outras palavras, diante da ameaça da indústria cultural – cujo mecanismo de reprodutibilidade, tanto de formas narrativas quanto de padrões representacionais, tende a ocultar a “promessa de liberdade” – e do mundo administrado – cuja política de destruição tende a descaracterizar o indivíduo como sujeito – a sobrevivência da arte se daria por meio da persistência, daquela lógica expressa no fim de *O Inominável* de que mesmo diante da destruição iminente, seria preciso continuar.

Adorno utiliza a noção de “desertificação da arte”, traduzida pela metáfora dos fogos de artifício, para descrever a necessidade do desaparecimento das imagens de mundo artísticas; a arte deveria queimar a si mesma, a fim de encontrar sobrevivência, sem assumir a condição de simples mercadoria entre os produtos da indústria cultural e preservando sua racionalidade da razão instrumental do mundo administrado, baseada no domínio e escravização. Mas tal desaparecimento da arte não significaria uma redução ou seu esgotamento, seria antes uma explosão positiva, cuja negatividade despertaria a imaginação e outras formas de vida criativas, mesmo em situações adversas como na Europa do pós-guerra. Nessa linha, a exaustão do gênero romanesco em obras limites como *O Inominável*, antes de apontar para a crise ou mesmo para o fim do romance, tende a favorecer uma redefinição criativa da ficção em prosa, capaz de impedi-la, por exemplo, de cair na repetição *ad infinitum* de formas consagradas. Essa lógica aparece na escolha do termo *éclatement* (ruptura), em vez de *effacement* (apagamento, extinção), no título do livro de ensaios organizado por Dambré & Gosselin-Noat (2001), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*. Schaeffer destaca, no primeiro capítulo (“Les genres littéraires, d’hier à aujourd’hui”) que a noção de *éclatement* deriva do ideal de renovação presente na modernidade literária, de tal modo que só faz sentido quando se contrapõe a um passado no qual os gêneros possuíam uma natureza estável.

A lógica da *ruptura* possui então duas implicações imediatas: primeiro ela coloca o presente em dependência do passado, uma vez que ele se constitui através de um diálogo constante com a tradição. Nesse sentido, haveria uma espécie de cordão umbilical que ainda manteria a modernidade ligada ao passado, embora não houvesse entre eles uma relação única, tendo em vista que a ruptura pode assumir diversas formas: subversão, crise, heterogeneidade, indeterminação, dissolução, polifonia, etc. Outra implicação da lógica do *éclatement* deriva justamente da desestabilização do aspecto estável tanto do passado quanto dos padrões artísticos: trata-se da questão do futuro dos gêneros literários. O presente instável dos gêneros na modernidade abre caminho para posições que suspeitam da crise ou do fim (do *effacement*) de determinadas formas literárias. Contudo, tanto pela metáfora dos fogos de artifício quanto pela hipótese do *éclatement* é possível acreditar numa explosão positiva dos gêneros que atende à lógica do desenvolvimento histórico do romance à medida que sobrepõe à tradição e à continuidade a vida permeada por momentos descontínuos, tenuamente relacionada ao passado e aberta a um futuro imprevisível.

A recusa à estabilidade dos gêneros literários também se adequa ao que Adorno definiu como estética negativa. Além disso, a consciência nominalista identificada em *O Inominável* é um embrião possível da hipótese do *éclatement*, caso a noção da arbitrariedade do signo seja estendida às leis dos gêneros literários como um mero conjunto de nomenclaturas. É ainda possível levar adiante essa análise pelo viés marxista de Adorno considerando que as normas que visam constituir os gêneros dentro de determinada tradição não são absolutamente arbitrárias, uma vez que atendem à ideologia da classe dominante. Mas o que realmente interessa nesse momento é que a instabilidade dos gêneros literários, a dificuldade de distinguir uma forma de outra, a imprecisão das normas e a consequente abertura das obras a um futuro tão incerto quanto o presente vão de encontro ao autoritarismo do capitalismo avançado e à lógica da reprodutibilidade de suas manifestações culturais. Dessa forma, a negatividade traduz o apelo de Adorno à criatividade e à imaginação como formas de liberdade. E o romance, como um gênero em perpétua crise, historicamente alheio à tradição, é um campo aberto à estética negativa.

Então o ideal beckettiano de negar a representação não tenciona o fim da arte, ele antes consiste numa forma de ruptura com a *mimesis* no sentido de uma libertação através do potencial imaginativo. Oppenheim lembra que o sucesso de Van Velde em “falhar melhor” do que outros artistas que buscam imitar a natureza estaria justamente em sua negação do “automatismo estético” (“*aestheticized automatism*”) a favor da ambição beckettiana pelo a-

estético (“*anaesthetic*”). Beckett traduz esse desejo em sua conhecida carta a Alex Kaun quando fala em tornar a pintura independente do evento, ou melhor, almeja encontrar um objeto artístico capaz de se emancipar da natureza da mesma forma que a música. Aliás, tal incorporação da música como um modelo para todas as artes foi largamente explorada pela crítica beckettiana a partir da influência de Schopenhauer, cuja estética toma a música como independente do mundo fenomênico. No sentido de refletir a forma pura e universal, a música também se confundiria com a matemática pelo seu princípio de organização abstrata do mundo (caos) – as notas musicais, assim como os números e sistemas geométricos, eram para Beckett abertamente representativos; sua lógica visava organizar o mundo, em vez de imitá-lo. A compreensão da forma artística como um princípio de organização possui um funcionamento dialético que consiste em repudiar a *mimesis* ou o realismo, ao mesmo tempo em que a arte não se afirma como um objeto fora da efemeridade da vida (GONTARSKI, 1983, p. 236). Assim, o artista não possui defesa contra os limites do tempo e espaço, ou melhor, não pode se apresentar como um gênio capaz de apreender o fluxo da história sem dele participar. Por isso, o artista superaria a superfície do mundo – que seria o objeto daqueles que se dedicam apenas a imitar a natureza – eliminando a representação; no entanto, como o mundo da cultura é indissociável da representação, o fim da indistinção entre arte e vida (como ocorre em Artaud, por exemplo) é pouco relevante para Beckett. A saída apontada em *Três diálogos com George Duthuit*, que encontra respaldo em *O Inominável*, consistiria numa nova forma de representação, que fosse capaz de fazer a própria crítica da representação. O modo de executar tal propósito retoma alguns procedimentos discutidos anteriormente, como a recusa do símbolo. Ao negar a relação entre Godot e *god*, por exemplo, Beckett não só defende a autonomia do universo fictício – no qual o personagem Godot pode existir independentemente da existência de deus no mundo da cultura –, como visa impedir que as relações internas da peça se constituam como uma realidade paralela, cujas convenções e significações sejam apenas correlacionadas ao universo cultural. O paradoxo desse raciocínio está no fato de que a realidade externa, em sua desordem e em seu aspecto caótico, só pode ser apreendida pelo artista quando a arte se volta a si mesma, para seu processo interno.

Na narrativa do *Inominável*, a principal forma de negar a referência é por via semântica. Primeiro pela constatação de que tudo no campo da história é intermediado pela linguagem: “sou feito de palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, palavras, todo o universo está aqui” (2009, p. 150). A

conclusão seguinte é a da arbitrariedade do signo: “Chamar isso de vozes, por que não afinal, desde que se sabe que não é nada disso” (idem, p. 86). O Inominável então lida com a impossibilidade de atribuir qualquer ordem ao caos que não seja arbitrária, assim percebe sua condição como permeada por heranças e representações desse caos, que antes de torná-lo acessível, só podem oferecê-lo como um conjunto de significações e sistematizações paralelas: “Tudo de que falo, com que falo, é deles que me vem” (idem, p. 71). Tal conjuntura do romance lança luz sobre o que Beckett sistematiza em *Três Diálogos* como a simultaneidade entre a obrigação e a impotência do artista a expressar. Se por um lado o fracasso traduz a impossibilidade de reconciliação entre artista e realidade, uma vez que o caos não pode ser reduzido à forma artística, por outro, a obrigatoriedade a expressar aponta para a inevitável condição do homem no reino da história: como um ser atravessado pela linguagem é impelido a produzir significações do mundo. É isso o que o Inominável especula no momento em que pretende rever as histórias de Mahood. “Vejam agora como as coisas se passaram na realidade”. Após este postulado, o narrador tenciona oferecer uma nova versão para a história contada por Mahood, mas no fim desiste, como se esbarrasse na instância criativa da linguagem: “Basta de se fazer da criança que, de tanto se ouvir dizer que a acharam num repolho, acaba se lembrando em que canto da horta foi e que tipo de vida ela levava ali antes de vir ao mundo” (idem, p. 70).

A REPRESENTAÇÃO COMO OBSESSÃO PARADOXAL

Oppenheim, em sua análise dos diálogos entre Beckett e Duthuit através dos processos psíquicos, toma a força imaginativa como resistência do potencial de sublimação da arte. Para ele a negação da representação transforma o ímpeto do artista a expressar numa forma de representar sua própria energia psíquica e o processo criativo. Em outras palavras, embora a *mimesis* seja refutada por aquilo que possui de falsa objetivação do mundo, a preocupação com a representação persiste como o elemento central na obra de Beckett. A perspectiva psicanalítica de Oppenheim influi em sua tentativa de entender a isso que chama de “obsessão paradoxal”, especificamente a partir da aquisição da mente humana da capacidade de distinguir entre o subjetivo e o objetivo. Freud serve como referência nesse processo quando descreve, em *Além do princípio do prazer*, a representação da ausência da mãe por seu neto de dezoito meses, no episódio que ficou conhecido como “*Fort-da*”. Com o desaparecimento e retorno do brinquedo, a criança conseguiria sublimar a ansiedade produzida pela ausência da mãe. A criação literária assim surgiria como substituta do jogo

infantil, que por sinal é abordado por Freud justamente para tratar o tema da “compulsão à repetição”, que nutre, segundo ele, a pulsão de morte – o esforço mais primitivo que visaria resgatar o estado inorgânico. No entanto, a repetição (traduzida tanto pelo jogo da criança quanto pela arte) é uma invenção simbólica detentora de certa autonomia. Ao fazer desaparecer e reaparecer o brinquedo, a criança não desejaria reproduzir tampouco repetir o fantasma do desaparecimento da mãe; o jogo seria um substituto, uma maneira de controlar a ausência da figura materna, ou melhor, é por meio dessa invenção simbólica que a criança estrutura a presença/ausência da mãe. O único aspecto mimético em tal episódio seria aquele da impressão afetiva, que nesse caso causa certo prazer pelo triunfo do simbólico sobre a falta da mãe (KOFMAN, 1985, p. 90).

A superação da dualidade entre sujeito e objeto preconizada por Beckett é descrita por Oppenheim como o resgate de uma força criativa, cujo funcionamento assemelha-se à relativa autonomia das invenções simbólicas tal como tratadas pela psicanálise. A própria correlação entre os modelos arquetípicos do sonho e a compreensão freudiana das estruturas da obra de arte permite pensar, como sugere Sarah Kofman (1985), que arte e sonho são construções autônomas, ou melhor, ambos engendram um universo específico que não é mera tradução de um mundo preexistente. Diferentemente de Heidegger, Freud concebe a representação artística mais no sentido de uma figuração – ou incorporação teatral – (*Darstellung*) do que de uma representação consciente (*Vorstellung*), como uma apropriação intencional dos objetos externos. Ou seja, arte e sonho se configuram como uma nova estrutura à medida que possuem leis próprias; e embora estejam edificadas sobre a estrutura primária do mundo, não se dedicam a substituí-la, apenas a utilizam a fim de dar luz a um novo material. O *Fort-da*, por exemplo, primeiro oculta o fantasma da ausência da mãe, em seguida permite que ele se constitua por via simbólica. Assim, enquanto substitutos, arte e sonho seriam de uma secundariedade originária, que compõe uma espécie de enigma figurativo capaz de revelar os processos psíquicos primários (deliberada ou inconscientemente). Nesse ponto, pela imagem freudiana do artista, ele aproxima-se da criança (ou do neurótico) à medida que a arte seria resultado de um saber endopsíquico, derivado da assimilação pelo autor de “fantasmas de desejos comuns a nações inteiras” que, por sua vez, compõem os mitos, as lendas e a própria literatura (como descrito no ensaio “O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen”). Então Freud encara o conteúdo da arte como sonhos inventados pelo artista, alheio às intenções do autor, uma vez que este não sabe verdadeiramente o que diz e diz mais do que acredita estar dizendo.

A espécie de universo que antecede a consciência confunde-se no artigo de Oppenheim com a hipótese de que Beckett buscaria representar o mundo anterior à simbolização, antes de ser incorporado e descrito pela linguagem. Fora do domínio da racionalidade, a tensão entre caos e ordem indicaria que a estética beckettiana procura acomodar o que Freud denominou como os processos primários, aqueles que são sublimados no trabalho artístico. Haveria, portanto, uma correlação entre o método de interpretação na psicanálise e o projeto artístico de Beckett: ambos consistiriam em encontrar o arcaico individual e coletivo através de suas deformações. Contudo, é preciso mensurar o quanto a “retórica da contradição” de fato condiz com o método freudiano, no qual existe sempre a tensão entre o sentido manifesto e o sentido latente (o arrancar os olhos como metáfora da castração em *O homem de areia*, por exemplo). Para Freud, os conteúdos da arte, dos sonhos e das neuroses são meras distorções daquilo que realmente interessa: o processo psíquico primário ou o material arcaico da mente. Já a natureza antissimbólica da retórica beckettiana, ou melhor, seu uso do símbolo contra o próprio símbolo, embora possa ser interpretada como uma maneira de desfazer a dualidade entre sujeito e objeto, também aponta para os *rastros* deixados pelo pensamento humano no processo de atribuição de sentido ao mundo.

Assim, a psicanálise poderia coincidir com a estética beckettiana caso pensada como uma “hermenêutica da cultura”. Este termo é empregado por Paul Ricoeur em “A psicanálise e o movimento da cultura contemporânea” (“La psychanalyse et le mouvement de la culture contemporaine”), texto em que a psicanálise é concebida como um movimento da cultura à medida que *interpreta* o homem a partir do conjunto cultural. Em outras palavras, Ricoeur pensa o gesto interpretativo como o momento inaugural da prática psicanalítica, aquele que constitui a relação entre o analista (o sujeito que interpreta) e o paciente (o objeto interpretado). Nesse sentido, a interpretação converte-se num momento da cultura. No caso da psicanálise, embora ela se dedique a uma interpretação de tudo o que é humano, assim o faz a partir de seus próprios conceitos, o que significa, segundo Ricoeur, que ao mesmo tempo em que sua interpretação é global, ela também é limitada pelos pontos de vista psicanalíticos. É o que acontece, por exemplo, com o modelo de interpretação da cultura por via libidinal, o que impediria, primeiro, a distinção entre cultura (como uma tarefa desinteressada, idealista e de realização de valores) e civilização (como uma tentativa de dominação da natureza). É em função da economia libidinal que Freud acaba equiparando arte, moral e religião como formas de equilibrar a renúncia às pulsões, consequentemente todos perdem seus objetos particulares e passam a responder à dinâmica conceitual da economia da libido. Mas, como forma de

dominação da natureza, as manifestações artísticas, religiosas e morais poderiam ser interpretadas também como tentativas de superar o medo – por exemplo, uma mãe que conta uma história ao filho que teme dormir durante a tempestade ou uma pessoa que reza para ter sonhos tranquilos.

Ricoeur então considera que a primazia das formas arcaicas ou infantis do desejo na análise freudiana, pela qual tudo se reduz a um simples “retorno do oprimido”, traduz o vínculo entre a interpretação psicanalítica e seus próprios conceitos, em vez de adotar os conteúdos latentes produzidos pela cultura. Por outro lado, a atitude interpretativa do analista é sustentada pela hipótese inaugural de uma consciência que duvida que seja tal como parece a si mesma. Tal dúvida, segundo Ricoeur, coloca Freud no mesmo patamar de Marx e Nietzsche como os três grandes destruidores da perspectiva cartesiana, cuja dúvida se restringia apenas aos objetos – o *cogito* desconfia que as coisas não são tais como aparentam ser, elas são duvidosas, mas esta consciência jamais desconfia de si mesma. Com isso, a compreensão converte-se numa hermenêutica, uma vez que a partir do momento em que a consciência não é mais idêntica a si mesma, é preciso estabelecer uma nova relação entre a aparência e a realidade da coisa. Assim, o pensamento se estabelece como irreduzível à consciência imediata do sentido, isto é, na concepção freudiana a verdade é posterior à realidade psíquica ou à constituição da identidade do ego (KOFMAN, p. 112). Ricoeur identifica esse movimento na interpretação dos sonhos, cuja análise desvenda um sentido contrário ao trajeto do sonhador. É o analista que revela o sentido ao analisado, a ponto de alargar sua consciência, desvendando um sentido que até então lhe era estranho.

Como uma hermenêutica da cultura, a psicanálise se constitui enquanto “fenômeno global de desocultação”, que se propõe a revelar o lado oculto e silencioso da mente, tornando seu conteúdo público e comum a todos os homens. Esse processo compreende o que Ricoeur definiu como a “revolução do diagnóstico”, que por sua vez dissemina a ideia de que a verdade depende do trabalho interpretativo. Nessa perspectiva, a recusa da mimesis e a paradoxal centralidade do problema da representação nas obras de Beckett, mais do que buscar as estruturas elementares do ser humano ou da cultura, como sugere Oppenheim, reforçam a barreira interpretativa entre sujeito e objeto que, após Freud, acaba se impondo inclusive entre o sujeito e ele mesmo.

A OBSESSÃO COMO QUESTÃO DE VERDADE

Seguindo os passos de Ricoeur, não é possível pensar a recusa da *mimesis* como imitação e a persistência da reflexão sobre os procedimentos artísticos no próprio interior da obra de arte como uma “obsessão paradoxal”. Trata-se, na verdade, de um funcionamento dialético da reflexão sobre a representação artística que reconhece que ao mesmo tempo em que a arte procura se distanciar do mundo, como um objeto autônomo, ela e o artista estão imiscuídos na efemeridade da cultura. Em outras palavras, a reflexão não escapa do curso inevitável da história. Tal consciência está implícita no pensamento de Ricoeur quando ele propõe retomar o alcance do ideal de uma forma de representação capaz de pensar a sublimação em arte fora da economia da libido, isto é, considerando o conteúdo latente da cultura. Nesse caso, a obra de Beckett pode ser pensada na linha daquilo que Wellmer (1998) identificou como o *jogo com o fim* (da história, do conhecimento, da arte, da vida humana). Tal jogo, segundo ele, se constitui como o fim de partida da própria metafísica. Assim, é possível considerar que a concepção da obra de arte como artefato dedicado a representar os problemas da representação artística, longe de ser um paradoxo diante da recusa da *mimesis* como imitação, reflete um momento da cultura tomado pela pós-metafísica, cujo risco imanente é a relativização da verdade (que acaba colocada em perspectiva de acordo com a civilização, a língua, a comunidade ou mesmo de pessoa a pessoa). Em resumo, problematizar o conceito de *mimesis* ou mesmo narrativizar a problematização da narrativa, nesse contexto, é uma maneira de lidar com a questão da verdade.

Esse problema aparece na *Teoria Estética* de Adorno como um tópico decisivo para o conceito adorniano do sublime, que muito se distingue daquele “potencial de sublimação da arte” defendido na interpretação freudiana de Oppenheim. A partir da questão da verdade, Adorno pensa a relação da arte com a “verdade velada”, que seria uma maneira de manifestar a nostalgia do absoluto. Considerando que uma das peculiaridades da democracia e do princípio liberal é a dependência da estabilidade das instituições de constantes reinterpretações e redefinições através do discurso público e do esforço político, a arte corre o risco de tornar-se o espelho de uma “realidade velada”, cujo intuito seria preservar a ilusão das verdades eternas. Como resultado, o não existente emerge como se fosse real, o que levaria a ilusão artística a se confundir com a configuração do capitalismo como uma segunda natureza. Adorno então desloca o sublime do mundo numênico para o mundo natural, este que é carente de significado, cujo sentido, sempre atravessado pelo corpo e pela linguagem, deve ser constantemente esquadrihado. Na modernidade o sublime estaria numa perpétua disputa entre uma condição de negatividade e uma de redenção, a explosão do significado metafísico

e a emancipação do sujeito. Assim ele é descrito na estética de Adorno como choque, cuja experiência caracteriza um elemento de violência. Ele se traduz, em termos estruturais, na negação da síntese estética harmoniosa. Em outras palavras, trata-se de uma negação da beleza formal, para confrontar o *non sense*, o abismo da falta de sentido, a escuridão do mundo. O sublime moderno passa a ser a transformação da negatividade do mundo em fruição estética. Isso culmina numa crescente espiritualização da arte por meio da reflexão. Nesse sentido, a recusa da *mimesis* como imitação e a recorrente abordagem dos problemas da representação nas obras de arte não só trata da questão da verdade no interior de uma condição latente da cultura moderna – aquela da pós-metafísica –, como constitui, segundo Adorno, a própria condição de subsistência do sublime na modernidade.

Vale lembrar que quando Mckeeon pensa o romance moderno como uma questão de verdade, ele exalta sua forma como aquilo que resulta da observação empírica do mundo. Surge uma espécie de consciência dedicada a distinguir o fictício e o real, o que leva num primeiro momento ao clamor pela historicidade dos tópicos romanescos, mas sua contribuição decisiva é o desenvolvimento crítico da noção de verossimilhança. A tendência do romance moderno à reflexão pode ser vista em termos adornianos como a objetivação estética da explosão do significado metafísico. Embora Wellmer identifique esse movimento na peça *Fim de partida* – a construção estética da falta de sentido, evidência de que o problema do sublime não é mais a inacessibilidade do absoluto, mas o seu próprio desaparecimento –, o ensaio não escrito por Adorno sobre *O Inominável* poderia fazer deste romance a síntese precípua de sua reflexão sobre a estética.

A retórica da contradição também consiste na objetivação estética da persistência da busca da verdade. Encerrado pelo “não posso continuar, vou continuar”, o discurso do Inominável confunde-se com a condição da metafísica como um imperativo no pensamento de Adorno (WELLMER, 1998). Mesmo que se reconheça o pluralismo da verdade – uma vez que ela não pertence ao mundo natural, mas é atribuída a ele, atribuição que é sempre atravessada pelo corpo e pela linguagem, com seus jogos, paradigmas e sistemas de interpretações conceituais da cultura (como a economia da libido, por exemplo) –, isso ainda não seria suficiente para a explosão da metafísica. Segundo Wellmer, ela persiste no pensamento adorniano sob a lógica de que o curso da história exige o reconhecimento do estado alterado do mundo.

No âmbito da mimese, a concepção do pensamento como processo mediatizado e infinito de transformação implica no apelo à negatividade, a qual, em linhas gerais, traduz a

recusa de acordo com a realidade existente. Em outras palavras, a realidade deve sofrer uma abordagem crítica sob o clivo da análise do processo social que a constitui mediada pelo processo global. A exigência de mediação do pensamento reflete a dialética hegeliana à medida que desacredita qualquer solução imediata, uma vez que o conhecimento verdadeiro da realidade (do particular) passa pelo escrutínio do curso da história (do universal). Esse pensamento, sob a exigência da dialética, é regido pela lógica da identidade e da não identidade, mas quando Adorno redime a mimese na *Teoria Estética* como um “*télos* do conhecimento”, ela é colocada além de um movimento de contradições sucessivas num processo progressivo, no sentido de se constituir como um fazer e desfazer lúdico e figurativo, correspondente à metáfora (GAGNEBIN, 1993, p. 84). Sob essa diferenciação, consequentemente, a mimese indicaria uma “dimensão essencial do pensar”, ela assim ultrapassa a crítica platônica – a qual, segundo Gagnebin, influencia sua condenação na *Dialética do Esclarecimento* – que a relega como magia, regressão, imitação. Nessa perspectiva, a mimese é uma forma de conhecimento que repele a dominação, mas também rechaça a possibilidade da dialética do espírito absoluto, uma vez que sua realização sempre escapa. Ela assim assume a mesma posição da verdade na era da pós-metafísica: uma condição que nunca alcança a totalidade. É o que Adorno chama de “dialética negativa”, uma forma de busca da verdade que, mesmo admitindo as fissuras inconciliáveis do pensamento, não deixa de considerar a obra de arte como o espaço privilegiado desse movimento da verdade, onde a experiência do conhecer verdadeiro retoma o ensinamento platônico da união entre *Eros* e *Logos*.

O PENSAMENTO MIMÉTICO

Como último esforço dessa tentativa de clarear as implicações da retórica da contradição sobre o conceito de *mimesis* em Beckett, é preciso retomar aquela passagem da criança e do repolho – “[a] criança que, de tanto se ouvir dizer que a acharam num repolho, acaba se lembrando em que canto da horta foi e que tipo de vida ela levava ali antes de vir ao mundo” (2009, p. 70) – para além do poder afirmativo da linguagem que, em outros termos, também discute a falsa identificação entre mente e natureza. A partir desse episódio, é possível divagar até o conceito da ficção como ídolo em Bacon, embora tal divagação não

seja completamente despropositada.²³ É pertinente considerar que, ao querer se distinguir da criança, o Inominável queira superar os entraves do subjetivismo, a fim de assumir uma posição de distanciamento do mundo, onde poderia encontrar pensamentos claros e objetivos, tanto que a passagem é marcada pela recusa das lembranças a favor da imutabilidade do lugar indefinido onde a voz se encontra:

Adoro pensar, embora não tenha certeza, que foi no baixo-ventre de mamãe que terminei, durante dias inteiros, a minha longa viagem, e dei a partida para a seguinte. Não, dá na mesma. O peito de Isolde teria dado conta do recado, ou as partes de papai, ou o coração de um dos bastardinhos. Mas é certo? Não teria eu antes, num acesso de independência, engolido o que restava do *corned beef* fatal? Quantas vezes me deixei cair durante essas etapas ao abrigo das intempéries? Mas deixemos tudo isso. Nunca estive noutro lugar a não ser aqui, ninguém nunca me tirou daqui (idem).

A criança que cede ao poder criativo da linguagem, acreditando mesmo ter nascido num repolho, incorpora o comportamento mágico-mimético, que corresponde ao processo regressivo na psicanálise – como a pulsão de morte –, uma vez que ambos traduzem a autoaniquilação do sujeito e a assimilação passiva do mundo. Essa condição é criticada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* como um efeito de identificação – também presente na etimologia, pelo comportamento de assimilação da natureza, quando o homem cobria-se nas folhagens para não espantar a caça ou mesmo para proteger-se de um eventual predador – incitado pela angústia de superar o medo. A mimese teria então tal impulso originário mítico e mágico baseado na identificação, que é ao mesmo tempo prazerosa e ameaçadora, mas acabaria recalcada pelo esclarecimento. A forma recalcada da *mimesis* originária seria a “mimese incontrolada do iluminismo”, cujo desdobramento levaria ao fascismo e ao antissemitismo, movimentos baseados justamente na aversão ao mimetismo e no esforço de não identificação.

Considerando as conjecturas nas quais o Inominável se perde, é possível pensá-lo como o derradeiro protótipo da visão iluminista, cujo resultado final seria o esvaziamento

²³ Há na fala do Inominável, pouco antes da passagem citada, uma referência ao autor da *Instauratio magna*, como parte do ímpeto do narrador de ocultar sua própria subjetividade: “*De nobis ipsis silemus* [De mim não digo nada], decididamente esta deveria ter sido a minha divisa” (2009, p. 77). Tal citação, inclusive preservando o latim tão utilizado na época, certamente não é gratuita. Ainda mais considerando que Bacon costuma dividir com Descartes o posto de fundador da ciência moderna.

completo do mundo e de si mesmo. Na outra ponta, está o germe dessa condição, a saber: a crítica da ficção como ídolo em Bacon, dedicada a preencher o fosso que separa a mente humana da natureza. A condição de ídolo é o oposto da consciência de que o sentido sempre parte do homem, não do mundo, de modo que sem o reconhecimento do caráter do “como se” do universo fictício, não seria possível admitir a primazia dos conceitos sobre as coisas, considerando que uma das feições do entendimento humano é fazer com que todas as coisas o respaldem e concordem com ele (ISER, 1996, p. 128). Isso remete não apenas à criança que acredita no repolho, como à crítica de Ricoeur ao caráter conceitual da psicanálise. Por isso, para Bacon, o caminho da emancipação do espírito humano penderia para o pensamento científico, que por estar baseado em experimentos (e não na observação passiva do mundo), inevitavelmente preza pela primazia dos conceitos. O cientista seria a contrafigura do ídolo, aquele que ao cobrir a natureza de fórmulas e axiomas atribui ao desconhecido uma forma, o que seria o primeiro passo para sua dominação. Contudo, o questionamento do avanço científico sem estar acompanhado da emancipação do homem é a base argumentativa da *Dialética do esclarecimento*, que permite pensar que na era da pós-metafísica o Inominável não encontra respaldo no repolho tampouco na ciência.

É assim possível conciliar a tese de Adorno a respeito da tendência do romance europeu à reflexão com a hipótese de Iser sobre uma outra trajetória implícita ao gênero romanesco, a qual envolve um funcionamento cada vez mais preocupado com os processos de percepção. Se o processo identitário da *mimesis* originária comporta uma espécie de apaziguamento da estranheza do mundo, textos limites como *O Inominável* exigem a não identidade, ou melhor, que se desfaça o processo de identificação passiva da cultura. Tal característica está presente na maneira como a retórica da contradição leva a narrativa a se voltar contra o próprio leitor, desafiando sua posição privilegiada de atribuição de sentido ao texto. Iser identifica a compulsão dos personagens beckettianos a repetir à própria dimensão da leitura, cuja compreensão nunca acaba, porque o sentido é sempre provisório ou problemático, o que significa em última instância que está sempre em vias de se transformar. Outro elemento que destaca o caráter provisório do sentido é a persistência da temática da finitude, marcada pelo paradoxo do fim ser tanto inevitável quanto incompreensível. Trata-se de um evento que precisa ser aceito ao mesmo tempo em que possui um aspecto intolerável – aquele de deixar de existir. As imagens instáveis e insustentáveis do fim seriam formas provisórias (históricas e contextualizadas) para apaziguar o espírito, das quais deriva, segundo

Iser, o poder dessa ficção, justamente pela constatação de sua própria transitoriedade. Essa seria inclusive a função da verdade oculta que a hermenêutica tradicional se dedicou a revelar.

Nessa linha em que o processo de percepção, marcado pela centralidade da consciência do narrador e pela persistência do tema do fim, coincide com a tendência do romance à reflexão, o resultado é uma instância fictícia afastada do papel de encobrir a verdade. Ademais, ela estaria até mesmo desincumbida daquela disposição original de atender as necessidades humanas, como compensação ao medo ou mesmo como sublimação. Nesse sentido, a negatividade também se impõe pela recusa a satisfazer tais necessidades: a verdade oculta converte-se numa nova ficção que levaria a outra e assim sucessivamente, reduzindo tudo a elucubrações sobre o fim, nos termos daquilo que diz Wittgenstein sobre a inutilidade da filosofia para responder as questões essenciais da existência.

O caminho aberto pela *mimesis* beckettiana é o do reconhecimento da diferença e da distância entre o entendimento humano e o mundo natural, mas que diferentemente do apelo à dominação tal como presente no pensamento científico de Bacon, preza pela redenção do comportamento mimético originário. Assim a assimilação do medo não se dá pelo recalque, ela ocorre por via formal – a estética do fracasso é o exemplo perfeito dessa condição. O comportamento mimético imaginário é paradoxalmente redimido pela superação da *mimesis* como espelhamento de uma natureza prévia, sempre idêntica a si mesma, cujas implicações seriam, primeiro, enclausurar o fictício no velho mito da caverna, que toma o mundo como necessariamente a imagem de algo; segundo, no contexto de um sistema político e econômico que se configura como segunda natureza, o espelhamento não admite a abertura de possíveis caminhos à natureza redimida, todo pensamento na sociedade burguesa seria reduzido ao pensamento burguês. Dessa maneira, a incorporação da primazia do conceito no âmbito da arte, onde ela se manifesta pela consciência formal, coloca a ficcionalidade na posição daquilo que Iser definiu como “copresença”, o lugar habitado entre o não-mais (da natureza) e o ainda-não (da cultura). Em outras palavras, o fictício de Iser sustenta-se como um objeto no mundo com a mesma intensidade que a imagem-movimento de Deleuze ou a negatividade em Adorno. De instrumento que indica ou imita algo na cultura, ele incorpora a falta de legitimidade comum a ambos, para se constituir como a própria cultura. Sua autenticidade decorre da forma – imprescindível tanto como objeto histórico social que molda o imaginário, quanto como objeto estético. A distinção da arte por via formal aparece numa fala de Nagg em *Fim de Partida*, quando conta uma anedota (também presente num dos ensaios de Beckett) a respeito do alfaiate que nunca entregava a encomenda de uma calça:

Deixa eu contar de novo. (*Voz de narrador*) Um *gentleman* (*faz cara de inglês, retoma a sua*) reparou na última hora que precisava de calças de riscas para as festas do fim do ano. Correu ao seu alfaiate que lhe tomou as medidas. (*Voz de alfaiate*) “Isso basta. Volte em quatro dias e estará pronta”. Tudo bem. Quatro dias depois. (*Voz de alfaiate*) “Sorry, sir, volte em uma semana, cortei errado os fundilhos”. Tudo bem, essas coisas acontecem, fundilhos bem cortados são difíceis de acertar. Uma semana depois. (*Voz de alfaiate*) “Sinto muitíssimo, senhor, volte em dez dias, me enganei no cós”. Tudo bem, que se há de fazer, o cós é essencial. Dez dias depois. (*Voz de alfaiate*) “Minhas mais sinceras desculpas. Volte em quinze dias, fiz uma bagunça na braguilha”. Tudo bem, uma braguilha em ordem é estratégica. (...) Bom, pra encurtar o caso, as quaresmeiras já floriam e ele estraga as casas dos botões. (*Expressão, depois voz do cliente*) “Goddam, sir, não é possível, é um escândalo, um absurdo, não há Cristo que aguentar! Em seis dias, ouviu bem, seis dias, nem mais nem menos, só seis dias, Deus fez o mundo. Sim senhor, o mundo, entendeu, o MUNDO! E o senhor não consegue acabar umas reles calças em três meses!”. (*Voz do alfaiate, escandalizado*) “Mas Milord, Milord, olhe... (*gesto de desprezo, com repugnância*) ... o mundo... (*pausa*) ... e olhe... (*gesto carinhoso, com orgulho*) ... minhas CALÇAS!”. (BECKETT, 2002, p. 66-67).

Essa anedota carrega muito do paradoxo da arte beckettiana que, enquanto princípio formal, isto é, como ordem, deve dar conta do caos-mundo. A resistência do alfaiate em entregar as calças não se deve à falta de comprometimento com seu trabalho, mas sim ao excesso de zelo, o que faz com que sua figura remeta ao trabalho artístico, não como resultado de uma cópia apressada de objetos previamente dados, senão como o trabalho meticuloso da forma, aquele que recria a experiência de um mundo caótico. A saída encontrada para esse impasse parece ter sido o de uma escrita capaz de voltar insistentemente sobre si mesma, o que faz com que ela seja indissociável de uma reflexão sobre a própria natureza da ficção, a qual facilmente se estende à crítica da cultura como uma segunda natureza, cristalizada e inquestionável. Mas tal oposição à arbitrariedade da cultura não leva a uma desocultação da verdade como na hermenêutica, antes impõe o processo de revelação da arbitrariedade da vida social através da própria ficção como uma atividade interminável. Por outro lado, o rompimento com a dualidade arte/mundo não abomina o trabalho hermenêutico de interpretação; ele antes intensifica o campo artístico como espaço de reflexão. O que cai em desuso é a verdade solidificada ao fim do processo interpretativo.

Nesse ponto, é preciso retomar Adorno, especificamente sua tese a respeito da tendência do romance à reflexão, que corresponde com seu ponto de vista sobre o papel da arte e da filosofia no pensamento humano. Em “Observações sobre o pensamento filosófico”, ele antecipa a preocupação da *Teoria Estética* sobre a relação entre arte e pensamento, introduzindo a questão da teoria estética como uma referência à incerteza e precariedade da arte contemporânea. Embora o pressuposto da impossibilidade da arte no presente histórico esteja no primeiro plano, a forma artística ainda é apresentada como ponto de partida do pensamento filosófico, isso porque Adorno propõe o pensamento como uma forma de mediação recíproca entre o sujeito e o objeto, ou seja, não resulta nem na produção de pensamentos objetivos nem numa espécie de espontaneidade que distingue o sujeito. Assim haveria no pensamento momentos de passividade e objetividade, que podem ser expostos pela relação dialética entre racionalidade e mimese. Em vez de tomar arte e filosofia ou *mímesis* e racionalidade, a partir das dicotomias convencionais, como conceitos opostos, Adorno propõe uma confluência de ambos na busca pela verdade. Nesse sentido, a obra de arte não fica restrita à condição de resposta sensorial a certo conjunto de objetos, ela antes seria constituída pelo pensamento mimético, que por sua vez trata da apropriação do objeto pelo sujeito: ao mesmo tempo em que o sujeito se apossa do objeto, acaba também modelando a si mesmo a partir dele.

Então a abertura da filosofia à experiência estética contribuiria para contornar o “substrato da dominação” presente na racionalidade iluminista. Isso porque a arte seria capaz de libertar a filosofia da coerção do conceito. Em outras palavras, ela não assume a articulação soberana de posições teóricas, antes é capaz de refletir sobre seus próprios limites, o que também é uma habilidade empregada a partir da estética. Como o caráter ao mesmo tempo emancipatório e arcaico do impulso mimético comporta a experiência da não identidade, essa condição gera uma tensão com a unidade do trabalho artístico, o que acaba levando Adorno a defender a visibilidade do processo de composição artística. Doravante, o pensar mimético é o pensar que se constitui pela renovação do contato com a coisa. Tal concepção do pensamento exige uma teoria da interpretação distinta daquela da hermenêutica tradicional e, principalmente, uma nova epistemologia do romance, que não se limita à estrutura de redenção do personagem pelo enredo, como queria Lukács, pois diferentemente dos romances em que a verdade é capturada no final, no romance que se constitui pelo pensar mimético ela permanece sempre aberta a um novo contato.

Por isso, o momento estético da filosofia não teria como base o questionamento da validade da reflexão filosófica na modernidade, mas sim como ela deveria ser realizada. Por conseguinte, a interpretação, que seria tarefa do discurso filosófico, não admite mais o esforço hermenêutico de situar a verdade num lugar seguro, ela tem que aprender a lidar com seu movimento contínuo e aberto, sob o risco de solidificar a arte, que está em permanente processo de vir a ser. Não se trata de decifrar, revelar sua mensagem ou a intenção oculta do autor, como na tradição hermenêutica ou no método fenomenológico. A interpretação não se resume a uma análise estrutural da obra a fim de revelar sua gênese e significado, porque o enigma é indissociável da arte. Ele sempre se renova e perturba o entendimento, mas isso não significa estar contra a racionalidade, o significado ou o espírito. O enigma é um convite permanente para a problematização e autocorreção da racionalidade quanto a seus próprios termos e hipóteses. A sugestão de uma solução para o enigma da obra de arte pode significar sua dissolução, ao passo que a interpretação, tal como idealizada por Adorno, significa a concretização de seu caráter irresoluto. A partir disso, a racionalidade recairia num processo autorreflexivo de correção.

A tese da tendência do romance à reflexão, portanto, tem como base a defesa da condição autorreflexiva do pensamento na era da pós-metafísica que, por extensão, redime a *mimesis* originária, uma vez que a própria mimese se tornaria autorreflexiva, sem imitar nada além de si mesma. O comportamento mimético não é encarado como uma forma de dominação do objeto, mas antes como um processo de assimilação decorrente do acometimento do sujeito pela coisa. Algo atinge sua soberania e como resultado há o desejo de assimilação do outro. O sujeito então é retirado de seu contexto, o que não significa necessariamente para se apossar do objeto, mas também para perigosamente se expor e se expressar (DADDARIO & GRITZNER, 2014, p. 135). Assim a mimese tem o potencial de afetar o sujeito de fora e, ao mesmo tempo, estimular sua atitude externa (de dentro para fora). Doravante, pelo impulso mimético, ele não seria nem ativo nem passivo, não é apenas movido nem é somente aquele que move. É um momento de passividade do qual surge movimento, uma espécie de “passividade ativa”, a qual comporta que o sujeito seja afetado pelo objeto, mas sem submetê-lo inteiramente a si mesmo.

Essa nova condição aberta pelo pensamento mimético, uma condição que nunca encontra a totalidade, e que contorna o impulso de dominação da racionalidade iluminista, é sustentada pelo resgate da estranheza do mundo. Nesse ponto, a reflexão de Adorno coincide com a literatura beckettiana quando pensada na contramão daquele processo de assimilação

presente na história do menino e do repolho, isto é, como uma literatura que redime o estranhamento. No trabalho sobre Proust, Beckett lembra que o hábito, ao extrair a estranheza do cotidiano, imerge a vida na ficção dos costumes. Além disso, a memória desempenharia esta mesma função, conectando e relacionando objetos e situações diferentes. Hábito e memória seriam, portanto, dois elementos fundamentais para estabelecer certo “encantamento da realidade”. O distanciamento do cotidiano em Beckett levaria então a uma defesa da literatura como o lugar em que a experiência, desnudada do hábito, volta a se confrontar com a estranheza do mundo. Aliás, como pontua Iser, é possível discutir se há experiência sem modificação ou transformação da percepção, o que faria da obra de Beckett uma maneira de utilizar a ficção contra a própria construção fictícia (ou imaginária) da realidade (ISER, 1978, p. 262). Essa visão naturalmente concebe a realidade como algo que não pode ser penetrado pelo conhecimento humano. A centralidade do narrador, que permite uma escrita circular como a da retórica da contradição, a repetição incessante do tema do fim e a *ekphrases* são estruturas narrativas que dialogam com tal limitação do conhecimento, colocando o romance na condição absurda de representar a consciência de que aquilo que há para representar está além das capacidades da ficção (idem, p. 264). Consequentemente, a tendência à reflexão também implica um afastamento do romance da vida prosaica e cotidiana. Contudo, tal afastamento não deve ser entendido como uma universalização, uma vez que a materialidade da obra de arte é indissociável de sua própria virada reflexiva. Em outras palavras, um romance que não dialoga com sua própria condição de romance não pode ser reflexivo, ele ainda é espelho. Com isso, a análise dos elementos centrais de *O Inominável* no próximo capítulo tentará deslocar Beckett da imagem daquele artista que representa a condição humana geral e universal. O esfacelamento do cotidiano do *Inominável* não corresponde a uma universalização poética do romance, ele continua encerrado na dimensão histórica, a partir de uma prosa que visa captar a realidade de seu tempo.

O ROMANCE NA CONDIÇÃO INOMINÁVEL DO PÓS-GUERRA

É preciso trazer do capítulo anterior o papel que o individualismo moderno assume nos diversos discursos sobre a crise do romance. Por isso, a ressignificação de *O Inominável* como um romance do pós-guerra, não como uma obra absurdista ou essencialista, passa pela análise da categoria central do personagem. Se por um lado, essa hipótese exige que se desfça o laço que atrela romance e realismo formal, por outro, ao assimilar como tipo histórico um personagem que não habita a olhos nus a vida cotidiana, ela abre caminho para novas definições de realismo, para além daquelas disseminadas no período de expansão da burguesia.

1. Quem agora?

Mas na época de que falo já tinha acabado essa vida ativa, não me mexo nem me mexerei nunca mais, a menos que seja sob o impulso de um terceiro. Com efeito, do grande viajante que fui, de joelhos nos últimos tempos, depois me arrastando e rolando, não resta mais que o tronco (em estado lamentável), coroado pela cabeça que se conhece, eis a parte de mim cuja descrição assimilei e retive melhor (BECKETT, 2009, p.74).

Essa passagem trata do estado derradeiro de Mahood, um viajante pernetá cuja degradação progressiva chega à forma de um tronco afundado num jarro fundo. Ele surge na narrativa do *Inominável* quando Basile começa a “ficar importante”. Esses nomes seguem a mesma lógica beckettiana da multiplicação do significado simbólico. É possível, por exemplo, recorrer às sugestões de Ackerley & Gontarski para resgatar o potencial alegórico da nomeação dos personagens. Caso o *Inominável* seja o “Eu” em estado puro, o inalcançável cogito cartesiano, Basile, Mahood e Worm seriam representações fenomênicas desse Eu. O curioso é que tal hipótese encontra sustentação justamente nos nomes atribuídos a cada uma dessas figuras como se remetessem a um processo histórico mais amplo do que aquele vivenciado na duração de uma vida humana. A descrição de Basile como um “grande viajante”, por exemplo – cujos membros se atrofiam, até que, depois de se arrastar e rolar, não resta nada a não ser o tronco que será Mahood –, remete facilmente ao período da acumulação primitiva burguesa, em especial, às grandes navegações mercantis que culminaram no surgimento de sociedades coloniais. Os estados fenomênicos do *Inominável* remeteriam,

portanto, ao processo de formação do sujeito burguês. Perspectiva que acaba reforçada pela tradução de “Basile” como “Basil” em *The Unnamable*. Ackerley & Gontarski observam o significado de “basil” em inglês (“manjerição”) para aludir a uma possível referência ao vaso onde Lisabetta, personagem da quinta novela da quarta jornada do *Decamerão*, guardara a cabeça de seu amado. Não é preciso retomar a importância das novelas de Boccaccio para a história do romance ocidental, sobretudo por aquilo que elas representam de conquistas representacionais da vida cotidiana, mas vale destacar algumas semelhanças entre a narrativa de Filomena e a do Inominável, quando transforma o viajante Basile no ser sem membros Mahood.

A história contada por Filomena trata das consequências da ação de três jovens irmãos mercadores, ainda mais enriquecidos após a morte do pai, contra Lourenço, um empregado que cuidava dos negócios do armazém herdado pelos irmãos. Acontece que eles tinham uma irmã, Lisabetta, “muito bonita e bem educada”, mas que por alguma razão ainda não havia arranjado um bom casamento. Ao tomarem conhecimento um do outro, Lourenço e a moça caíram apaixonados e logo se dedicaram à consumação de seus desejos. Ao descobrirem os prazeres desfrutados ilegitimamente pelo casal, os irmãos disfarçaram desconhecer o caso, para preservar a integridade da família até que, na primeira oportunidade, levaram o rapaz a um lugar distante, onde deram cabo dele, em seguida voltaram dizendo a quem perguntasse que ele havia viajado a trabalho. A verdade é revelada a Lisabetta em sonho, pelo defunto pálido, que inclusive indicara o lugar onde estava enterrado. No dia seguinte, a amante desolada descobriu o corpo e, por não conseguir carregá-lo por inteiro, arrancou-lhe apenas a cabeça. Trancada no quarto, teve a ideia de colocar a cabeça do amado num vaso grande de terracota envolvida por mudas de basilicão, o qual a moça passou a regar com as próprias lágrimas até tê-lo arrancado pelos mesmos irmãos que mataram Lourenço. Não sabia Boccaccio àquela época que, após séculos de desejo contido, Lisabetta, que viria a morrer chorando, seria a primeira paciente de Freud.

Uma leitura possível da narrativa de Filomena sob o clivo do Inominável é a punição do desejo nesse primeiro estágio da moralidade burguesa. A narradora de Boccaccio ressalta desde o início que não tratará de figuras elevadas (nobres), mas que irá se dedicar à história de um grupo de pessoas que começa a ganhar poder a partir de sua atividade econômica – os mercadores. A repressão dos prazeres de Lisabetta e Lourenço pelos jovens irmãos alude ao primeiro estágio de formação daquela moralidade repressiva mencionada por Foucault no início de sua *História da Sexualidade*. O paradoxo da atitude cruel dos jovens

mercadores nesse estágio de acumulação primitiva é que ela culminará na fundação de uma sociedade que baseia todo seu processo produtivo na colonização das pulsões humanas. Essa pulsão contida pelo consumo e produção de mercadorias é justamente o que delineia a condição ridícula de Mahood, imóvel dentro de um vaso, limitado pela falta de braços e pernas, explorado às portas de um restaurante, conservando o resto de sua energia no único membro que lhe resta: um pênis túrgido. Aqui mais uma vez a hipótese é reforçada pela natureza alusiva do nome: “Mahood”, “manhood”, que em inglês significa “masculinidade”, “virilidade” e em sentido coloquial pode significar “pênis”.

O estado fenomênico seguinte do Inominável é “Worm”, que como já mencionado significa “verme”, e alude a um estágio desumano, aquele que surge quando o homem não pode mais ser reconhecido como um animal mamífero. O alcance representativo dessa criatura no pós-guerra, quando o ápice de destruição alcançado pelos estados modernos seria superado apenas por um mundo no qual, dizem, sobreviveriam apenas as baratas, é inegável, mas ele também aponta para outras implicações desse estágio de desenvolvimento da sociedade burguesa, sobretudo na descrição de Deleuze em *Diferença e Repetição* do “corpo que não aguenta mais”. A exaustão física deleuziana é a do corpo que não aguenta mais ser agido, isto é, após uma longa história de vigilância e disciplina, ele não suporta o agente que vem do exterior, justamente a condição descrita pelo narrador Inominável no excerto acima: “não me mexo nem me mexerei nunca mais, a menos que seja sob o impulso de um terceiro”. O corpo sofre de um sujeito que o age. É preciso então, segundo Deleuze, pensar uma outra forma de potência. O que pode o corpo nesse cenário é resistir. No decorrer desse raciocínio, Deleuze estabelece uma relação muito clara com o percurso do personagem beckettiano quando, a partir da descrição do corpo que sofre por estar exposto ao fora, propõe, diante da crueldade, o relaxamento, a passividade. Para Deleuze, não se trata mais de se fazer sujeito ou agente, mas “re-devir larva”.

A abrangência dessa leitura alegórica não serve exatamente ao propósito desse capítulo. Cabe aqui analisar um caso específico a fim de apreender como a História em Beckett é mimetizada enquanto processo, não como evento. A especificidade do caso Mahood é aquela que mais se adequa a tal intuito.

O CASO MAHOOD

A força representativa de Mahood no interior de *O Inominável* é destacada pelo próprio autor desde que cogitou intitular o romance com o mesmo nome desse personagem. Se mais tarde essa ideia foi preterida, ela ao menos perdurou até a publicação de um excerto na edição de fevereiro de 1953 de *La Nouvelle revue française* justamente intitulado “Mahood”. O excerto compreende a fase final da vida desse viajante, quando lhe resta somente o tronco, afundado numa jarra profunda. Nesse trecho é somente esta a imagem de Mahood, já que os editores suprimiram a passagem da tumefação do pênis, fato que leva Beckett a encerrar sua colaboração com a revista. Na edição seguinte, ele consegue uma retratação de Jean Paulhan.²⁴ A reação furiosa de Beckett não se deve apenas à violação de sua autoridade enquanto autor, num período em que era comum se falar em “morte do autor” mas, sobretudo, à importância da passagem para a compreensão do excerto. O pênis de Mahood não tem um papel meramente estilístico, com a ambição de apenas chocar uma parte da burguesia decadente, como possivelmente foi interpretado por Paulhan quando escreveu a Beckett que o trecho “arruinaria a revista”.

É preciso reconhecer na trajetória de Mahood a centralidade do corpo. Mesmo antes dessa segunda narrativa, definida pelo *Inominável* como “segunda maturidade”, a experiência do viajante está marcada por uma espécie de atrofia progressiva de seus membros. Esse período é descrito como a outra maturidade, a primeira, em que não faltaram braços nem pernas, apenas a capacidade de usá-los; mas ela já está marcada pelo declínio físico subsequente na figura daqueles que esperam no porto pelo regresso do viajante. Entre as avós e a mãe, aguardam Mahood seus “oito fedelhos”, sendo nomeado apenas um: Ptoto, tem a ver com o grego “*ptoma*”, que remete à ideia de decomposição do corpo, carcaça ou ainda ao amino produzido em corpos putrefatos, como lembra Ackerley & Gontarski (2004). Em português, “*ptoma*” permanece como radical, para traduzir a ideia de queda, ruína, decadência, decomposição, como na palavra “*ptomaína*”, cujo significado, segundo Houaiss, é “putrefação cadavérica”, “a parte putrefata de um organismo animal”, “infecção que resulta de contato com essa putrefação”, “cada uma das diversas moléculas orgânicas ricas em nitrogênio e formadas em consequência da decomposição de matéria orgânica de origem animal”. É nítido que o jogo beckettiano com os nomes próprios, nesse caso, indica o destino do personagem na direção de sua segunda maturidade, aquela do tronco com cabeça de peixe.

Nessa última fase, além da decomposição, o problema do corpo adquire uma conotação sexual, como aquela já mencionada, sugerida pelo nome próprio. Há ainda uma

²⁴ A polêmica pode ser acompanhada no segundo volume das cartas (2011, p. 357-369).

série de trocadilhos com o entra e sai e o sobe e desce da cabeça no vaso e o entra e sai do próprio Mahood no imaginário da voz Inominável, até o dia em que não mais entrou ou não mais saiu (p. 52). Sua experiência no jarro, às portas de um restaurante, com o cardápio fixado sobre a cabeça, está marcada por esses jogos libidinosos com sua “senhora”, a proprietária do restaurante, ora chamada Marguerite, ora Madeleine. Inclusive, é o sobe e desce da cabeça no vaso, movimento que Mahood utiliza para perturbar Marguerite, quem ele pensa temer sua morte, que leva ao episódio polêmico da tumefação do pênis. Cansada dos joguinhos da criatura, que certamente atrapalhavam seus negócios, a senhora prende a cabeça à borda do jarro, com uma coleira. Temendo encolher, seguindo o ciclo de decomposição de seu corpo, Mahood vislumbra uma morte terrível:

A asfixia! Eu que sempre fui do tipo respiratório. A prova, essa caixa torácica que me restou, com o abdômen. Eu que murmurava, quando pensava nisso, a cada inalação, Eis o oxigênio que entra, e, ao expirar, Eis as sujeiras que se vão e o sangue que fica vermelho. A face roxa. A protrusão obscena da língua. A tumefação do pau. Pronto, o pau, não pensava mais nele. Que pena que não tenha mais braços, talvez houvesse alguma coisa a tirar disso. Não, é melhor assim. Na minha idade, voltar a me masturbar, seria indecente. E depois não daria em nada. Afinal, o que sei disso? Por força de trações bem ritmadas, pensando com todas as minhas forças numa bunda de cavalo, na hora em que a calda se levanta, quem sabe, chegasse talvez a alguma coisinha. Céus, parece que isso palpita. Isso quer dizer que não me caparam? No entanto me parecia mesmo que tinham me capado (p. 81-82).

É sintomática a redescoberta do desejo – ao reconhecer que o pênis ainda funciona, “quer dizer que não me caparam” – a partir da hipótese de uma morte iminente. Asfixia, respiração, masturbação, tumefação, ciclo que funciona como uma espécie de ressurgimento do corpo, redescoberto a partir do que há de mais básico no organismo vivo: a troca de gases com o ambiente. Assim a tumefação do pênis confunde-se com o próprio autorreconhecimento de Mahood como ser vivo. É a ligação entre asfixia e respiração, quase como um exercício de memória involuntária, que leva à ideia de masturbação e à subsequente constatação do pênis túrgido, inspirado pela imagem da traseira de um cavalo. Todavia, não se trata de um cavalo qualquer, mas de “um percherão”, talvez a raça mais famosa de cavalos da França, originalmente muito utilizado na agricultura, devido à força de tração, mas que perdeu utilidade com a modernização do campo na época posterior à Segunda Guerra. Ele passa então a ser utilizado em desfiles e festas de celebração, um papel ornamental que parece

remeter à própria função de Mahood às portas do restaurante de Marguerite onde, após ser fixado pela coleira na borda do jarro, recebe uma guirlanda com lanternas multicores para destacar o menu do restaurante localizado logo acima de sua cabeça. A diferença entre o ornamento e o ser desejante parece ser o núcleo desse episódio, revelando aspectos proeminentes das condições de produção material no pós-guerra.

UMA ALEGORIA DO CONSUMO?

Numa instigante análise da segunda maturidade de Mahood, em *Proust, Beckett and Narration*, James H. Reid pensa a excitação com a traseira do percherrão do ponto de vista do consumo. Para isso, ele explora a série de referências aos equinos que compõe o microuniverso da rua em que Mahood se encontra instalado. Além do gatilho do percherrão para a tumefação do pênis, é importante lembrar que a grande especialidade do restaurante de Marguerite é justamente a carne: “A carne, nesse bairro, é muito apreciada, e as pessoas vêm de longe, de muito longe, só para comê-la” (p. 91). O que sugere que a carne seja a de cavalo é a alusão ao monumento do “hipófago Decroix”, em referência a Émile Decroix (1821-1901), filantrópico famoso por introduzir a hipofagia na França. O monumento de fato existe, trata-se apenas do busto de Decroix, sem os membros – assim como Mahood –, encerrado numa estrutura de mármore. A construção segue localizada em Paris, na rua Brancion, no cruzamento com a rua Castagnary, logo à entrada do parque Georges-Brassens, onde funcionava o agora desativado abatedouro de Vaugirard, quase inteiramente demolido em 1978. O narrador dá a entender que Mahood está ao lado do busto, competindo com ele, ora chega mesmo a se confundir com a imagem de Decroix:

Como ele [Mahood] me parece próximo de repente, com o olhar vesgo de inveja para as medalhas do hipófago Decroix. É a hora do aperitivo, já param, para ler o cardápio. Hora charmosa, sobretudo quando é aquela, e isso acontece, do pôr do sol, cujos últimos raios, varrendo a rua de enfiada, fazem no meu monumento uma sombra interminável, a cavalo sobre a sarjeta e a calçada (p. 90-91).

Reid, influenciado pela leitura de Blanchot que se orienta pelo aspecto da linguagem, explora a identificação entre Mahood e o busto de Decroix do ponto de vista da “carne comercial”. Para ele, o comércio impõe a voz do consumo, o que transforma os olhos fixos de Mahood e os olhos petrificados do busto em ilustrações do quanto o eu está exposto

às influências da ideologia. Isso porque Reid examina a alternância do eu e não eu do narrador como a afirmação da “não voz da linguagem” presente no ensaio de Blanchot. Consequentemente, ele opõe o “eles” – como a “voz social” que impõe a linguagem – ao pronome “eu” – que não tem voz, intenção ou humanidade, como a cabeça no jarro. A definição do “eu” como humano viria, portanto, da coletividade, representada pelo menu – a indicação do social, uma vez que manifesta as refeições e determina o papel da cabeça. Assim sua condição material seria espelhada pela estátua: “the statue of horse’s meat”, da carne comercial. O significado do pronome “eu” acabaria então restrito ao seu papel como produtor (a cabeça que desperta a atenção dos clientes) e consumidor (oferta de refeições presentes no menu).

Esta perspectiva leva Reid a oferecer uma análise alegórica da relação entre o protagonista e Madeleine, que faria do corpo um mero reflexo da materialidade do signo. Mahood é cuidado por Madeleine, quem lhe atribui um papel social, transformando-se assim numa marca do ato social de produzir e consumir signos e significados convencionais, dos quais o eu se apropria “como se fossem seus”. A isso se resumiria também o jogo do *como se* praticado pela voz do Inominável: falar de Mahood *como se* fosse de mim. A leitura alegórica da cabeça no jarro como a “voz individual inumana” e da dona do restaurante como a “voz social coletiva”, à qual compete atribuir significados, faz do consumo da carne de cavalo um objeto da ideologia. Na visão de Reid, os clientes de Marguerite consomem a carne em seu restaurante certamente acreditando seguir uma necessidade própria de seu eu, mas em outra cultura esse eu satisfaria sua necessidade de alimento de outra forma. Émile Decroix, portanto, inaugura em sua sociedade um novo signo da carne de cavalo: ela passa a estar presente nas mesas, do mesmo modo que a carne bovina fica bem longe delas na Índia. Fora das culturas francesa e indiana, por exemplo, pode ser que nem a carne de cavalo seja uma refeição, nem que as vacas sejam sagradas.

Esta hipótese de leitura não pode ir muito além de um viés linguístico. O resultado da interpretação de Reid é que a sociedade constrói signos que formam a voz humana e esses mesmos signos desconstróem a ideia de uma voz pura. Mas ele ressalta que o indivíduo não se apropria da linguagem completamente imóvel, o que lhe permitiria resistir ao sentido literal imposto pela sociedade. Embora fixo, Mahood mexe os olhos para os lados e o pescoço para cima e para baixo. Contudo, a identificação entre o domínio de Madeleine sobre a criatura no vaso e o esforço da sociedade para controlar a linguagem parece produzir apenas a consciência da materialidade do signo. Caso a análise da relação entre Mahood e sua senhora

seja remetida à alegoria mais ampla da trajetória do sujeito burguês no Ocidente, é possível ir além da simples oposição entre voz individual e coletiva. A imagem da cabeça de peixe, por exemplo, indica uma limitação do horizonte de percepção da criatura, por impedi-la de girar o pescoço para os lados, por isso ela fica “vesga” invejando as medalhas de Decroix, pois não mexe senão os olhos. Como parte do ciclo de deterioração que acomete o viajante, a cabeça de peixe, ocasionada por “uma rigidez precoce no pescoço” (p. 80), sugere um aumento do controle da percepção ou do próprio desejo. É possível assim redimensionar a relação entre Mahood e Madeleine para além de uma análise meramente linguística. A natureza dialética da troca entre eles decorre do uso do capital variável no contexto de expansão do americanismo e do fordismo na Europa do pós-guerra. Para compreender essa referência, é preciso resgatar a polêmica da tumefação do pênis sob a luz daquilo que esta imagem tem de mais poderosa: a explosão do desejo.

DO DESEJO DE RECONHECIMENTO À SUBJUGAÇÃO DO CORPO PELO CAPITAL

Vale lembrar que a redescoberta do vigor sexual de Mahood é antecedida pelo uso da coleira. A senhora faz ainda uma série de adaptações para melhor aproveitar a energia vital da criatura. Além das lanternas multicoloridas, ela acomoda a cabeça na serragem, livra o jarro dos excrementos, faz um ninho de trapos antes do inverno, protege do frio, passa sal nas feridas. A alternância entre cuidado e exploração, ou cuidar para explorar, exige imperativamente uma abordagem dialética da relação entre Madeleine e Mahood. Esta consciência está impregnada na narrativa desde o uso da coleira: *se* num primeiro momento ela se incomoda e impede o sobe e desce da cabeça, “é preciso dizer também que essa mudança não deixa de ser adoçada por algumas vantagens” (p. 81), como a fixação da boca acima da borda do jarro, o que possibilita à criatura abocanhar algumas moscas, *embora* não sejam muito nutritivas, nem tenham o melhor dos sabores; as lanternas, cujas luzes incomodam, também têm a vantagem de atrair mariposas, *ainda que* não seja fácil capturá-las, etc. Num autor da envergadura de Beckett, a aparente simplicidade de pontos positivos e negativos que inauguram a relação entre Mahood e sua senhora está longe de ser gratuita. Quando pensada sobre o prisma do desejo, esta alternância remete à teoria hegeliana da dialética do senhor e do escravo, que descreve a história universal como o confronto de dois desejos. Enquanto, para Hegel, o animal não é consciente do que deseja, o ser humano deseja ser desejado. A fonte do desejo humano seria então um desejo de reconhecimento.

A base da inquietação da voz Inominável será justamente dimensionar a verossimilhança da relação entre Mahood e Madeleine do ponto de vista desse desejo de reconhecimento. Tanto que os cuidados da senhora passam de uma abordagem dialética, que envolvia a percepção de um potencial exploratório – “repouso é uma palavra deles” (p. 84) –, para os equívocos sensoriais de Mahood, em seu esforço por existir: “Tantas atenções, tanto empenho em me observar, o que é que me impede de ver nisso prova suficiente da minha presença real, na rua Brancion, estranha ilha” (p. 95). Nesse sentido, diante de sua invisibilidade aos olhos dos clientes, Marguerite/ Madelaine é identificada como a mulher que queria que por alguma razão ele vivesse. Ora, tal razão havia sido aventada no início do excerto: “Sim, represento para ela um pequeno capital, e se vier a falecer ela ficará, estou convencido disso, sinceramente aborrecida” (p. 77). Mas conforme as elucubrações – tanto no sentido de trabalho manual quanto intelectual – de Mahood avançam, a relação com a senhora é reduzida à dialética do reconhecimento:

Ela me livraria dos meus excrementos miseráveis todos os domingos, me faria um ninho antes do inverno, me protegeria da neve, trocaria a minha serragem, esfregaria sal na minha cabeça doente, espero não estar esquecendo nada, se eu não estivesse lá? Teria colocado uma coleira em mim, me elevado sobre um pedestal, engrinaldado com lanternas, sem a certeza de que eu tinha consistência? (p. 95).

Assim a polêmica da tumefação do pênis, que se abre com o medo da morte, se desenrola no sentido de um temor ainda maior: aquele de não ser reconhecido pela senhora. Agora o medo de Mahood é o de perder sua importância no mundo. “Que diferença da sua calma dos primeiros tempos, quando só a via uma vez por semana. Digamos sem rodeios, essa mulher está perdendo a fê, em mim” (p. 95). Há em tais efeitos um possível paralelo com a dialética do senhor e do escravo. À medida que o escravo renuncia a seu desejo de reconhecimento, em virtude do medo de morrer, surge uma forma de consciência que determina o senhor como superior e a si mesmo, o escravo, como inferior. Em outras palavras, ele admite ser definido pelo ponto de vista do senhor. É a isso que pode se resumir a identificação da senhora como uma pessoa “boa”, “atenciosa”, “benevolente”, chegando mesmo a ser identificada como alguém da família, ao passo que Mahood é repellido como o não eu da voz Inominável, até culminar no surgimento do sujeito-larva, Worm.

Para não cair no impulso de uma aproximação literal entre a vida no jarro e a dialética do senhor e do escravo, é preciso explorar as nuances do texto beckettiano,

especialmente seu potencial de multiplicação simbólica. A alternância da designação da senhora entre Marguerite e Madeleine, por exemplo, não está livre de sugestões. *Madeleine* é também o nome do bolo que o narrador de Proust mergulha no chá, no mais famoso dos episódios que desencadeiam o processo da memória involuntária. A apropriação desse nome por Beckett não está livre de ironia, uma vez que as imprecisões das lembranças de Mahood sugerem um procedimento contrário ao do resgate da “verdade” do passado pela memória involuntária. Apesar do esforço de encontrar nos cuidados de Marguerite um reconhecimento de que de fato existe, a criatura nunca chega a se conformar quanto à sua própria existência: “Como seria feliz se pudesse me render a essa evidência e que fosse feita enfim a justiça que ela comporta” (p. 95). E a própria retórica da contradição previne o leitor de assimilar o conteúdo descrito como a verdade do ocorrido: “seria suspeito se eu ainda esperasse, dessas revelações por vir, um valor qualquer, em relação àquelas com as quais não param de me atormentar desde que meteram na cabeça que seria melhor eu existir” (p. 86). Todavia, verdadeiros ou não, os episódios adquirem no interior da narrativa um potencial mimético.

Mas o escrutínio das potencialidades das imagens dessa segunda maturidade de Mahood depende da superação da dialética hegeliana do reconhecimento no sentido da dialética marxiana do trabalho. Esta é a abertura disponibilizada pela “máquina desejante”, retratada em *O Anti-Édipo* como imagem de um desejo que nasce de fora para dentro. Inculcado. A implicação do conceito deleuziano da máquina desejante é o deslocamento do desejo de uma oposição irremediável à sua realização (tal como presente na hipótese de Schopenhauer, que incide sobre Proust, de que a satisfação é a extinção do desejo), para aproximá-lo da produção. Em Deleuze (e em Beckett, possivelmente), o desejo é parte da infraestrutura. Marx preconizou a ideia de que a infraestrutura (ou a base) antecede a superestrutura (a organização da vida coletiva, sob as formas do Estado e da consciência social) em *A Ideologia alemã*, quando defende a primazia da produção e do comércio em relação à organização social. No microuniverso de Mahood tal hipótese pode ser testada na maneira como seu corpo se insere nas relações de trabalho (com Marguerite) e de consumo (com os clientes). O papel do corpo nesse contexto carrega várias injunções do processo social em curso quando da escrita de *O Inominável*, especialmente no que diz respeito ao avanço do fordismo e do americanismo na Europa.

Naquele que talvez seja o estudo de maior impacto sobre este assunto²⁵, Gramsci destaca o caráter inerente da produção e da força de trabalho no fordismo. Ele não cai na

²⁵ “Americanismo e Fordismo”, publicado em 1934.

armadilha de resumir a eficiência da produção fordista ao “gorila amestrado” formado pela racionalização taylorista, mas aponta para a identificação entre o fordismo como mecanismo de acumulação e base do *American Way of Life*. Em outras palavras, o controle sobre o trabalhador excede os limites geográficos do campo de produção (da indústria) para as esferas da vida privada e social. As práticas sexuais e os hábitos de consumo da classe que vive do trabalho passam a fazer parte do processo de racionalização da produção. É nesse sentido que a excitação de Mahood com a traseira do cavalo é quase uma metáfora do estímulo do desejo dos clientes do restaurante pelas mercadorias dispostas no menu destacado pelo vaso, pois agora o trabalhador não se resume à função de produtor, ele é também pensado como consumidor.

Gramsci evidencia a transformação da infraestrutura ao aproximar o fordismo do proibicionismo. Segundo ele, a proibição de bebidas alcóolicas foi um passo fundamental para a adequação do operário à indústria fordizada, que exigia não só uma mão de obra mais especializada como um ritmo de trabalho mais intenso. Isso fez com que a necessidade de eficiência e disciplina para a realização das tarefas repetitivas, a organização da produção em série e o trabalho em conjunto atingissem as esferas mais íntimas da vida operária. A eficácia da produção fordista dependia da determinação de hábitos individuais e coletivos que não se resumiram apenas à mecanização do ritmo produtivo pela associação com o taylorismo, como dependeram da emergência de um novo comportamento social. Além do proibicionismo, Gramsci destaca outros mecanismos de persuasão – a regulação puritana da vida social, os “altos salários”, os benefícios sociais e a propaganda moral – como parte da ampla campanha ideológica dedicada a gerir e controlar o comportamento intelectual e moral da classe trabalhadora. Apesar da ligeira melhora na qualidade de vida de parte da classe operária, a ação do capital logo cobrou um alto custo pelo incremento dos salários. Se o trabalhador não foi completamente reduzido à mera engrenagem do processo mecânico de trabalho, ele também não pôde desfrutar do potencial emancipatório das novas tecnologias. A principal implicação do *Five dollars day* foi apagar a consciência e a personalidade autônoma da classe trabalhadora; sua função não era aumentar a distribuição dos lucros, mas criar uma classe subserviente e resignada e, claro, mais propensa ao trabalho. Nesse contexto, a excitação de Mahood com a traseira do percherrão não sugere apenas sua animalização, como aponta para a função comum de “ornamento”, ocupada por ambos. Toda a energia do percherrão para o trabalho produtivo acabou reduzida às pompas das festividades francesas, assim como o antigo navegante, Mahood, sintetiza o destino da maior parte da população que, após as

revoluções burguesas, foi destituída de todo heroísmo para ser joguete daqueles que controlam os meios de produção. A imagem do trabalhador no jarro, sem membros, com a cabeça de peixe, sempre apontada para a mesma direção, surpreendido pelo irrompimento do desejo na cena da tumefação do pênis, faz dele uma espécie similar ao percherrão. Quiçá podem chegar a se reproduzir, como o jumento e a égua. O avanço do fordismo representou exatamente a sujeição do desejo ao modo de produção, o que faz dele algo alheio, estranho, sem origem na autonomia do corpo do trabalhador, em virtude da redução da importância produtiva da classe trabalhadora pela sua completa exploração pelo capital variável.

NO CONTEXTO DE EXPANSÃO DO CAPITAL VARIÁVEL NO PÓS-GUERRA

David Harvey (2004) destaca a contenção do desejo como consequência da dinâmica do capital variável em relação ao capital constante no pós-guerra, tendo em vista que o desequilíbrio entre o desenvolvimento tecnológico e o emprego da força de trabalho humana não resultou na emancipação pelo tempo livre que a expansão da produção prometia. As raízes desse desequilíbrio estariam na lógica descrita por Gramsci de aumento do capital variável para garantir o consumo conspícuo da classe trabalhadora. O paradoxo é que como consumidor, o trabalhador torna-se reprodutor de si mesmo, tanto individual quanto socialmente (HARVEY, 2004, p. 151). Com o dinheiro adquirido ao vender a força de trabalho, ele tem liberdade e autonomia (ainda que limitado pelo seu poder de compra) para participar das relações de troca, isto é, para adquirir uma mercadoria de sua escolha. Como a produção das mercadorias é controlada pelo capitalista, o dinheiro que a classe trabalhadora acrescenta na forma do capital variável retorna como capital, à medida que ele também passa a direcionar os hábitos de consumo do próprio trabalhador. Para Harvey, o que interdita o potencial emancipatório do capital constante (isto é, do aperfeiçoamento dos meios de produção), é o papel fundamental que a renda atribuída à classe trabalhadora (como capital variável) desempenha numa sociedade de produção em larga escala, como a constituída sob a lógica da indústria fordista. O poder de compra de cada trabalhador torna-se uma parte importante da acumulação em favor da própria acumulação. No cenário posterior à crise de 1929, o direcionamento da produção a uma massa crescente de trabalhadores foi o principal recurso adotado para evitar e superar novas crises. Com isso, o capital variável se constituiu como parte integrante do processo de circulação: a renda disponível pelo pagamento de salários passou a garantir uma parte do consumo das mercadorias produzidas em grande quantidade.

É nesse contexto que os mecanismos de persuasão descritos por Gramsci são fundamentais. A produção em larga escala do fordismo não funcionaria se ficasse limitada ao controle dos meios de produção. Entra em jogo, nas palavras de Harvey,

a organização, a mobilização e a canalização dos desejos humanos, o envolvimento político ativo com táticas de persuasão, vigilância e coerção tornam-se parte do aparato de consumo do capitalista, produzindo por sua vez todo tipo de pressões sobre o corpo como sede do “consumo racional”, bem como seu agente performativo (idem, p. 153).

Embora seja necessário considerar as divergências entre as orientações ou a racionalização do consumo e as práticas reais de consumo – dependentes não só das condições de renda de cada trabalhador, como dos produtos e das tecnologias adotadas – é possível reconhecer o potencial do capital variável para ditar uma enorme variedade de práticas corporais e de escolhas culturais – identificado na própria expansão das indústrias automotivas, de cigarros e bebidas, por exemplo.

É verdade que não há nenhum indício na segunda maturidade de Mahood que sua posição no vaso lhe renderia algum dinheiro. Por isso, ele concretamente não vende sua força de trabalho como mercadoria a fim de adquirir outras mercadorias, exercendo sua função de consumidor a partir da expansão do capital variável. No entanto, ele tem sua força de trabalho explorada como mercadoria à medida que tal exploração depende do controle de inúmeros atributos do corpo – como dos impulsos sexuais, dos afetos, das forças criadoras do trabalho a um propósito definido pelo capital e dos “espíritos animais” – que segue à risca a condição do corpo do trabalhador dentro da nova lógica da produção americanizada, caracterizada por

submeter as forças humanas básicas de cooperação/colaboração; treinamento, destreinamento e retreinamento da força de trabalho de acordo com os requisitos tecnológicos; aculturação à rotinização de tarefas; enclausuramento no âmbito de ritmos espaço-temporais estritos de atividades reguladas (e, por vezes, especialmente confinadas); frequente subordinação de ritmos e desejos corporais “como um apêndice da máquina”; socialização em longas horas de trabalho concentrado de intensidade variável, mas sempre crescente; desenvolvimento de divisões do trabalho de diferentes tipos (a depender da heterogeneidade e da homogeneidade das tarefas, da organização de divisões detalhadas *versus* divisões sociais do trabalho); responsividade à hierarquia e submissão a estruturas de autoridade no local de trabalho; separação de operações e capacidades mentais e

manuais; e, por último, mas não menos importante, produção da variabilidade, da fluidez e da flexibilidade de forças de trabalho capazes de responder às rápidas revoluções nos processos de produção típicos do desenvolvimento capitalista (idem, p. 142-143).

As adaptações que a senhora promove no jarro, as quais Mahood não sabe definir se melhoraram ou pioraram sua situação, bem podem refletir as constantes transformações nas relações de trabalho descritas acima por Harvey diante do avanço tecnológico. Do mesmo modo que os cuidados que a criatura recebe de Madeleine corroboram a releitura de Gramsci do fordismo, quando pensa sua relação para além do taylorismo, com o proibicionismo, por exemplo, e todas as outras formas de controle dos hábitos e comportamentos da classe trabalhadora. Contudo, de fato, não há evidência no texto do elemento mais característico dessa fase de exploração do capital: o papel do capital variável – a troca da força de trabalho por um salário, pelos “cinco dólares ao dia” – no controle da disciplina e dos hábitos da classe operária. Para entender como a função do corpo de Mahood confunde-se com o próprio corpo do trabalhador na era da consolidação da sociedade fordista, é preciso resgatar a distinção marxiana entre a esfera de circulação e a esfera da produção.

No Livro I de *O Capital*, Marx oferece o seguinte retrato:

A esfera da circulação ou da troca de mercadorias, em cujos limites se move a compra e a venda da força de trabalho, é, de fato, um verdadeiro Éden dos direitos inatos do homem. Ela é o reino exclusivo da liberdade, da igualdade, da propriedade e de Bentham. Liberdade, pois os compradores e vendedores de uma mercadoria, por exemplo, da força de trabalho, são movidos apenas por seu livre-arbítrio. Eles contratam como pessoas livres, dotadas dos mesmos direitos. O contrato é o resultado, em que suas vontades recebem uma expressão legal comum a ambas as partes. Igualdade, pois eles se relacionam um com o outro apenas como possuidores de mercadorias e trocam equivalente por equivalente. Propriedade, pois cada um dispõe apenas do que é seu. Bentham, pois cada um olha somente para si mesmo. A única força que os une e os põe em relação mútua é a de sua utilidade própria, de sua vantagem pessoal, de seus interesses privados. E é justamente porque cada um se preocupa apenas consigo mesmo e nenhum se preocupa com o outro que todos, em consequência de uma harmonia preestabelecida das coisas ou sob os auspícios de uma providência todo-astuciosa, realizam em conjunto a obra de sua vantagem mútua, da utilidade comum, do interesse geral. (MARX, 2013, p. 250-251).

A esfera da circulação é o reino onde prevalecem os ideais da revolução liberal. Marx não contesta o exercício da liberdade, da igualdade e do utilitarismo no contexto das relações de troca. O problema é que tais ideais estão voltados para as coisas, às mercadorias, não aos homens. Seu desafio é demonstrar como o reino encantado da mercadoria coexiste com o inferno arbitrário da esfera da produção. Na esfera da circulação, não importa que a única mercadoria do trabalhador seja sua força de trabalho, ela se insere no ciclo D-M-D²⁶ como qualquer outro produto. Como o capitalismo liberta a força de trabalho das amarras feudais, o trabalhador está livre para negociá-la, o que significa que ele se insere na esfera da circulação como “proprietário de mercadorias”, portanto, como sujeito. Consequentemente ele acaba exposto aos valores e à organização dessa esfera que, como demonstrado pela ironia de Marx no trecho acima, parece não se orientar por forças externas e, por isso, seria capaz de libertar o “homem natural”, aquele que estaria livre das amarras da tradição e do misticismo.

Contudo, a esfera da produção é a contraparte das relações de troca. Se no ciclo D-M-D o trabalhador se insere como sujeito, detentor de sua própria força de trabalho, no processo de produção, enquanto trabalhadores assalariados, eles são mero valor de uso, “objetos”. Esta seria, segundo Marx, a dupla determinação do proletariado sob o capitalismo: sujeito, enquanto detentor de sua força de trabalho, e objeto, quando tem sua força de trabalho reduzida à condição de mercadoria. Mas o que caracteriza o núcleo da sociedade capitalista no pensamento marxiano é a transformação da mercadoria em base das relações sociais, o que implica ser a objetivação do proletariado o pressuposto do capital. Nesse espírito, a esfera da produção parece se referir a uma dimensão mais intrínseca do capitalismo, ocultada pela esfera da circulação, cuja fórmula D-M-D já existia em sociedades anteriores. Em outras palavras, o circuito contínuo do capital, caracterizado por algo como D-M-D'-M-D"...²⁷, não se resume à mera produção e troca da mercadoria, mas a um funcionamento do valor voltado a produzir mais valor *ad infinitum*. Como a imensa maioria das pessoas permanece atrelada à esfera da circulação, o funcionamento do capital seria mascarado pela simplicidade das relações de troca. Entretanto, é preciso resistir à ideia de que as esferas de circulação e produção se distinguem como “ilusão” e “verdade”, uma vez que ambas são historicamente determinadas pelo duplo caráter do trabalho, estão inter-relacionadas, embora as relações de troca componham a superfície que encobre o processo mais profundo da produção capitalista (POSTONE, 2014).

²⁶ Dinheiro-Mercadoria-Dinheiro.

²⁷ Dinheiro-Mercadoria-Mais dinheiro-Mercadoria-Mais mais dinheiro, etc.

Portanto, se Beckett é um escritor essencialista, a essência que a segunda maturidade de Mahood comporta não é a do ser humano ou a da condição humana universal, mas a essência do núcleo das relações capitalistas, situado na esfera da produção. É por isso que a esfera da circulação acaba reduzida no excerto às personagens periféricas, como os clientes do restaurante. Enquanto consumidores, eles são sujeitos movidos apenas por seu interesse na posse da mercadoria, tanto que possuem olhos para o menu, mas não se dão conta da existência de Mahood:

Como é que as pessoas não me notam? Só Madeleine parece me perceber. Um transeunte apressado, fugindo ou perseguindo, concebo que eu lhe escape. Mas esses curiosos que vêm escutar os gritos de dor do gado e que, visivelmente desocupados, andam de um lado para o outro esperando que a matança comece? Mas esses esfomeados que a posição do cardápio obriga, quer queiram quer não, a se encontrar literalmente cara a cara comigo, diante do meu bafo? Mas essas crianças indo para a zona e voltando dela, ávidas de diversão? Mesmo uma figura humana, recém-lavada e com alguns cabelos por cima, deveria, me parece, se constituir num belo êxito de curiosidade, na posição em que a minha se encontra (p. 92).

No reino de Bentham, os clientes só têm olhos a si mesmos, à sua própria fome, a seus próprios prazeres, às mercadorias que podem potencialmente consumir. O posicionamento do restaurante em frente ao abatedouro não deixa de ser uma representação irônica do ciclo de dor e sofrimento por trás da mercadoria. Até mesmo “os gritos de dor do gado” tornam-se parte da diversão e da comilança dos clientes de Madeleine. A invisibilidade de Mahood segue essa linha de espetacularização indiferente do sofrimento, considerando que ele certamente se confunde com a invisibilidade de todo trabalhador inserido numa sociedade cujas relações sociais são determinadas pela forma mercadoria. O *maître*, o garçom, o operador de caixa, o operário, dentre tantas outras profissões, são funções sociais que não demandam o reconhecimento de um sujeito. Pouco importa aos clientes de Madeleine o processo de subjetivação ou as condições de trabalho do *maître* de seu restaurante, desde que ele exerça o papel socialmente atribuído à sua força de trabalho. É sintomático que essas poucas linhas que apresentam algum retrato dos clientes antecedam a dúvida existencial de Mahood. Sua dificuldade em reconhecer se de fato existe, ao sentir-se notado apenas pela senhora, enfatiza a importância da esfera da produção no âmbito dos personagens centrais desse excerto. Ora, se Mahood não exerce o papel de consumidor, que seria a única posição em que o trabalhador assume a condição de sujeito, nem é reconhecido enquanto ser existente

pelos clientes do restaurante, ele também não pode se reconhecer como sujeito pelos olhos da senhora, uma vez que nessa relação, restrita à esfera da produção, ele é objetivado como mera força de trabalho.

É o consumo dos clientes do restaurante que determina a importância de Mahood para a senhora. Todas as “melhorias” refletem a preocupação de Madeleine em manter aquela criatura que encolhe à vista de potenciais consumidores. É nesse sentido que a coleira, a serragem, as luzes brilhantes funcionam como imagens do aperfeiçoamento tecnológico dos meios de produção. Assim a imagem da criatura no jarro assimila o duplo caráter do trabalhador no contexto de universalização do fordismo: primeiro, na identificação com o percherrão, ela estabelece uma linha de contato com o papel do consumidor, sintetizado pelo individualismo, pela apatia diante do sofrimento, tanto da criatura quanto do cavalo que servirá como alimento, e pela desocupação dos clientes; segundo, reduzido a objeto para despertar a atenção ao menu, Mahood sintetiza o papel do trabalhador na esfera de produção, força de trabalho vendida como mercadoria. As contradições que acometem o trabalhador na era do americanismo e do fordismo são as que determinam as variações do desejo e da autocompreensão da criatura. A tentativa de distinguir aspectos positivos e negativos nas ações de Marguerite, a incapacidade de decidir sua própria existência pelos olhos da senhora, a surpresa com a redescoberta do pênis são exemplos dessas dicotomias que consomem a classe produtiva.

Por isso, os cuidados de Madeleine para com Mahood oferecem imagens poderosas daquela que seria, pelo menos até a crise do petróleo nos anos 1970, a nova ordem de exploração da força de trabalho. O trabalhador *enfant* não retira mais seu uniforme de trabalho, ele dorme e acorda, come e consome, vai ao médico e ao dentista, estuda e se informa, como força de trabalho, não como sujeito autônomo. Ainda assim seu poder de compra está muito longe de adquirir tudo aquilo que o desenvolvimento técnico possibilitou. É nesse sentido que a dialética do senhor e do escravo continua determinante para explicar a subserviência do trabalhador, sua concordância em produzir mercadorias que não pode obter com seu trabalho. Ela sustenta as relações contraditórias que acometem o imaginário de Mahood em relação à senhora, afinal ela cuida de seu corpo, preocupa-se com sua saúde, não quer que ele morra, mas ela não precisa do sujeito Mahood, somente de sua energia vital para destacar o menu do restaurante.

ANIMALIZAÇÃO NA ORDEM DA PRODUÇÃO FORDIZADA

Apesar do avanço do capital variável, a imbricação entre as esferas da circulação e da produção na fase fordista não pendeu para o arrefecimento da exploração do trabalho, muito pelo contrário, ela ampliou a camada superficial da esfera da circulação, a fim de intensificar ainda mais o processo produtivo. A expansão da capacidade de consumo, incluindo o poder de compra dos mais diferentes tipos de trabalho, almeja produzir ainda mais valor, o qual, como defendido por Marx, resulta da exploração do trabalho excedente. O novo homem que Gramsci diz emergir com o fordismo é uma demanda do novo modo de produção baseado na racionalização do processo produtivo, o qual, segundo ele, exige um novo tipo humano, uma adaptação psicofísica às transformações do ritmo de trabalho e da cadeia produtiva (2007, p. 248). Este ponto é reforçado pelo laço indissociável entre animalidade e industrialismo, em virtude do “processo ininterrupto, frequentemente doloroso e sangrento, de sujeição dos instintos (naturais, isto é, animais e primitivos) a normas e hábitos de ordem, de exatidão, de precisão sempre novos, mais complexos e rígidos” (idem, p. 262). O taylorismo certamente apertou esse laço por meio do ideal do “gorila amestrado”, que privilegia no trabalhador “os comportamentos maquinais e automáticos”, livres de inteligência, fantasia ou iniciativa, reduzindo “as operações produtivas apenas ao aspecto físico maquinal” (idem, p. 266). Esta nova prática de trabalho obsessivo pode facilmente ser relacionada à depravação, por isso Gramsci enfatiza que “os novos métodos de trabalho são indissociáveis de um determinado modo de viver, de pensar e de sentir a vida” (idem). Isso implica que o vínculo das iniciativas puritanas do fordismo e, inclusive, da expansão do capital variável, se dá com a criação produtiva, não com a “humanidade” ou “espiritualidade” do trabalhador.

As coerções, para além das barreiras da indústria, visariam apenas “impedir o colapso fisiológico do trabalhador” (idem, p. 267). A questão do proibicionismo, por exemplo, seria uma resposta às necessidades do aspecto coletivo da produção em série. Um operário boêmio ou alcoolizado colocaria em risco a harmonia da cadeia produtiva. Foi por isso que, na visão de Gramsci, a luta contra o álcool se tornou política de Estado. Os chamados “altos salários”, nesse contexto, seria uma faca de dois gumes: apesar do potencial de investir na capacidade de revigorar o trabalhador – pelo consumo de alimentos saudáveis, melhores condições de moradia, maior estabilidade econômica para o grupo familiar, etc. – eles poderiam igualmente alimentar a degradação da força de trabalho como resposta ao ritmo obsessivo da cadeia produtiva. Daí a importância dos mecanismos de coerção excederem as paredes da indústria. Nesse ponto, Gramsci destaca a questão sexual do operário,

aproximando-a da mesma lógica da fidelidade do camponês à sua mulher. Ao contrário do pequeno burguês ou do boêmio, a prática sexual do trabalhador deve ser mecânica, sem fantasias, monogâmica, livre de exaltações passionais e cronometrada de acordo com o próximo dia de trabalho. Ela ainda sofre com a importância da “função reprodutora”, cujo papel econômico não é só o da renovação social da força de trabalho, mas de renovação molecular de aglomerados econômicos menores, como a própria família. Como o trabalho nas indústrias não é “natural”, ele precisaria ser transmitido pela vida urbana, ao longo da infância e da adolescência, condição que reforça a importância da família tradicional não apenas para evitar os hábitos boêmios dos pais, como para educar os jovens desde cedo ao novo ritmo da produção.

A coerção da sexualidade da classe trabalhadora corrobora a análise anterior a propósito da importância do episódio da tumefação do pênis para o excerto de Mahood. No cenário descrito por Gramsci, torna-se mais irônica a lascívia da traseira do percherrão, como se a perda de sua importância para o trabalho no campo correspondesse à mecanização e à fragmentação do trabalho na indústria fordizada, resultando num modo produtivo sem objeto final, reduzido à mera sucessão de movimentos, transformando o trabalhador num ornamento do maquinário industrial. Em outras palavras, a redução de um animal com a potência de tração da raça percherrão a mero ornamento de festividades urbanas é uma imagem perfeitamente adequada à perda de sentido do trabalho na sociedade industrial. A prática do artesão, cuja humanidade se refletia no objeto criado, não tem mais lugar no industrialismo, que se caracteriza por uma acentuada separação entre o “conteúdo humano” e o trabalho manual (idem, p. 271). Tal processo de abstração do trabalho é um tema recorrente em Beckett, apresentando em *Malone morre* uma de suas passagens mais emblemáticas:

Mas tendo recebido o encargo, por exemplo, de limpar um canteiro de cenouras novas, por exemplo, ou de rabanetes, ao preço de três ou mesmo seis pence a hora, lhe acontecia constantemente arrancar tudo, por distração, ou sob o império de não sei que necessidade furiosa que lhe tomava, à visão dos legumes, e mesmo das flores, e que literalmente o cegava de seu verdadeiro interesse, a necessidade de deixar o lugar limpo e de não ter mais sob os olhos que um pouco de terra marrom livre de parasitas, era com frequência mais forte que ele. Ou sem ir tão longe, tudo se embaralhava simplesmente diante de seus olhos, não distinguia mais as plantas destinadas ao embelezamento do lar ou à alimentação dos homens e dos animais das ervas daninhas [...], e a ferramenta lhe caía das mãos. E mesmo os trabalhos de varrição de rua nos quais mais de uma vez tinha se empenhado, dizendo a si mesmo

que talvez fosse um gari e não soubesse, não tiveram melhor sucesso. E ele mesmo era obrigado a admitir que onde tinha varrido o aspecto era ainda mais sujo à sua saída que à sua chegada, como se um demônio o empurrasse a se servir da vassoura, da pá e do carrinho, todos postos graciosamente à sua disposição pela prefeitura, para procurar sujeiras ali onde o acaso as tinha subtraído da vista dos contribuintes e para juntá-las assim recuperadas àquelas já visíveis e que ele tinha por missão fazer desaparecer. De modo que ao fim do expediente ao longo de todo o setor que lhe havia sido confiado, viam-se cascas de laranja e banana, bitucas, papéis inomináveis, cocôs de cachorro e cavalo e outras imundícies, concentradas com cuidado ao longo das calçadas ou reconduzidas com diligência para o meio da rua, com o objetivo aparente de inspirar nos passantes o maior desgosto possível e de provocar o máximo de acidentes, alguns fatais, por escorregões. E no entanto ele se esforçava sinceramente para dar satisfação, observando como faziam seus colegas mais experientes, e imitando-os. Mas tudo se passava como se ele não fosse verdadeiramente senhor de seus movimentos e não soubesse o que estava fazendo, nem o que tinha feito, uma vez que o tivesse feito. Pois era preciso que lhe dissessem, Mas olhe só o que você fez, esfregando por assim dizer o nariz dele ali, senão ele não se dava conta, e acreditava ter procedido como qualquer homem de boa vontade teria procedido em seu lugar, e ter chegado mais ou menos ao mesmo resultado, apesar da sua falta de experiência (BECKETT, 2014, versão eletrônica).

Esta longa passagem sobre Macmann é precedida pelas visitas de Saposcat – a figura pela qual Malone identifica sua infância, portanto aquele que antecede a vida adulta de Macmann –, à família Lambert. Além da luta pela vida no campo, Saposcat acompanhava a principal especialidade do patriarca Gros Louis: a arte de esquartejar porcos, transmitida entre várias gerações de sua família. “Porque adorava seu trabalho e tinha orgulho de saber fazê-lo tão bem, com arte, segundo o segredo que seu pai lhe transmitiu e do qual se considerava o último depositário” (idem). A Macmann, por sua vez, Saposcat transmite apenas a apatia, característica que certamente se confunde com o personagem catatônico de Balzac, Louis Lambert²⁸, cujo esforço intelectual resultou numa premente imbecilidade. Em *Malone morre* o declínio intelectual do personagem de Balzac é traduzido pela inépcia que caracteriza o processo produtivo moderno. Este movimento se repete em *O Inominável* a partir de um ciclo temporal mais amplo, não mais aquele de transição da classe trabalhadora do meio rural ao urbano, mas o de um fim do período heroico da sociedade burguesa, sintetizado pela imagem

²⁸ A referência está implícita nas duas versões do romance, sendo que na edição francesa a família do esquartejador de porcos é referida como “les Louis”, enquanto na edição inglesa por “the Lambert”.

de redução do navegante desbravador numa criatura encolhida, sem membros ou controle de seu próprio corpo, buscando articular como seu destino fez dele mero reprodutor do capital alheio. Mas a diferença substancial entre um romance e outro é que a inaptidão de Macmann ao trabalho remete à sua incapacidade de conseguir dinheiro para as condições básicas da existência, o que o narrador atribui a uma falta de habilidades transmitida pela família, aludindo a um período de transformação do processo de trabalho pela vida urbana e pela industrialização anterior àquela vivida por Mahood, cuja degradação é visivelmente mais acentuada.

Na análise de Reid, tanto a figura de Mahood, quanto daquele que o sucede, Worm, indicam que a “mensagem” de *O Inominável* seria que a única resposta à autoridade da cultura é a animalização, fingir-se de morto, objetificar-se. Worm, a criatura sem razão e sem sentidos, consolidaria, como animal, uma voz narrativa que não seria nem individual nem social (REID, 2003, p. 150). A animalização seria reflexo do abatimento do indivíduo no reino da linguagem que, por sua vez, reverbera a impotência dos sobreviventes da guerra no interior de uma cultura desumana, comandada por estados autoritários, cuja legitimidade foi imposta pelo poder de destruição dos inimigos. Para Reid, a dinâmica entre voz individual e voz coletiva representada pela relação entre Mahood e Madeleine não é mais do que uma metáfora da condição dos povos ocupados, cuja animalização foi um recurso para garantir a própria vida, com a subserviência de homens e mulheres ao poder dos invasores. Até mesmo a preocupação de Beckett em definir o que é a voz individual seria, para Reid, indício da ambivalência da voz coletiva em meio à barbárie. A pergunta “quem fala quando eu falo?” não poderia deixar de reconhecer o que há de barbárie na voz do eu. Reid desconsidera, portanto, o caráter essencial da esfera da produção, o que resulta numa visão da sociedade do pós-guerra como uma instância deslocada do processo histórico, sem passado nem futuro. Se a animalização é a resposta final deixada por *O Inominável*, tudo se resumiria a um mea-culpa coletivo. É o que Reid deixa claro ao analisar o pós-Segunda Guerra no espírito do Tratado de Versalhes, destacando o prazer que os povos ocupados sentiram na vingança, seja contra os países invasores ou contra os colaboracionistas, como o impedimento, pós-1945, da visão de um mundo maniqueísta, com sua subsequente abertura à visão de um mundo polifônico, que começaria a ganhar força no Ocidente como descrição de uma consciência coletiva em que todos estão sujos, tanto aqueles que agiram, quanto os que silenciaram.

Mas a análise histórica apresenta uma visão bem diferente da sociedade do pós-Segunda Guerra. Em vez de uma coletividade estigmatizada, culpada e consciente de sua animalização, emergiu a sociedade do consumo, baseada no esquecimento e na mercadorização da própria consciência histórica.²⁹ Tony Judt, por exemplo, descreve a Resistência como composta por unidades dedicadas a combater as tropas invasoras, sem qualquer proposta consistente de projetos para a reconstrução do pós-guerra. Por isso, o consenso entre *todos* os partidos que disputavam o poder político no período era a necessidade de *planejamento*, que foi, nas palavras de Judt, “uma espécie de religião política do pós-guerra”. O planejamento significava a fé no Estado, que passou a ser visto como o único que se interpunha entre o indivíduo e a pobreza. A ideia de “redistribuição social” (sem alcance revolucionário, isto é, sem afetar os ricos) preenchia o vazio deixado pela falta de esperança, o que teria resultado numa política iniciada bem antes de 1945, tendo por base o Estado de bem-estar social, responsável por suprir serviços sociais, como educação, habitação e cuidados médicos. A esperança era a de que o governo orientasse as pessoas e os recursos para finalidades coletivas úteis. Embora Judt destaque que, na altura de 1945, ninguém acreditava no modelo de vida americano, baseado na empresa privada, ele reconhece que o papel econômico do Estado nos países europeus mudou drasticamente a partir de 1947, o ano que representou “a virada decisiva para o futuro”. Com a exaustão do impulso inicial da reconstrução, a esperança direcionada ao Estado deu lugar ao temor diante da escassez de matéria-prima, alimentos e combustíveis. O plano Marshall foi a principal tentativa de reverter este cenário de estagnação à beira de um novo colapso e representou não só a abertura da economia europeia ao capital estrangeiro, como a exposição de sua cultura a uma nova ordem.

Mandel, em seu estudo sobre *O Significado da Segunda Guerra Mundial* (1986), destaca que uma mudança radical da orientação econômica e das políticas externas no sentido do mercado mundial dominado pelo imperialismo americano era uma pretensão da burguesia alemã pelo menos desde 1943. A preocupação seria a conservação da ordem econômica e

²⁹ O livro de Norman Finkelstein, *The Holocaust Industry*, oferece uma excelente visão do fenômeno de exploração do sofrimento pelo capital, que pode ser estendido à indústria cultural, com uma quantidade exorbitante de narrativas sobre a Segunda Guerra, especialmente no cinema. É preciso questionar como um tema representado à exaustão, inclusive com dois filmes premiados, *Dunkirk* e *O Destino de uma nação*, no último grande evento do cinema contemporâneo, não foi capaz de impedir o assombroso ressurgimento da extrema-direita no início do século XXI. Este fenômeno levanta no mínimo suspeita quanto à tese de que a animalização das últimas décadas seja da ordem da culpa ou da identificação com a barbárie.

social capitalista, diante dos riscos da transição de uma economia de guerra a uma economia de paz e, posteriormente, diante do fantasma do socialismo soviético. Esta lógica, inclusive, está presente na descrição de Gramsci do fordismo como resposta à economia planificada do socialismo soviético, uma espécie de economia programática capitalista, capaz de intensificar a expansão racionalizada da economia. A fase mais duradoura da reconstrução do pós-guerra, portanto, foi inspirada e influenciada diretamente pelo modelo americano. Mandel destaca que, nos anos seguintes a 1945, apesar de o risco da aniquilação total pairar sobre a humanidade, em virtude da bomba atômica, o crescimento sem precedentes, seguido de um longo período de alta de empregos e de melhora do padrão de vida fez parecer que a destruição tinha valido a pena. Embora, para ele, o *boom* do pós-guerra tenha sido apenas uma expansão subsequente à depressão do entre guerras, um interlúdio anterior a uma depressão ainda maior, advinda com a crise do petróleo nos anos 1970, ele pode ser pensado como uma terceira revolução tecnológica, que possibilitou o desenvolvimento material e intelectual inclusive da classe trabalhadora.

A expansão das grandes empresas multinacionais seguiu o modelo fordista, dissecado por Gramsci em 1934, como um modelo de dominação sistêmica da esfera produtiva e da vida social. Em linhas gerais, a reconstrução econômica do capitalismo no pós-guerra conseguiu manter os privilégios da classe dominante e conter a insatisfação dos trabalhadores transformando-os em consumidores. Esta insistência numa forma de capitalismo decadente produz, segundo Mandel, danos consideráveis, aliando a transformação das forças produtivas às forças de destruição. O trabalhador consumidor não é apenas uma engrenagem do circuito automovente do capital, mas uma ferramenta da superprodução e de todos os riscos que (hoje mais) claramente ela representa, por atender a uma lógica de expansão desenfreada. Na esfera da produção, a perversão do consumo desencadeia doenças e mortes na classe trabalhadora devido à produção em série; no plano político, guerras, em virtude da expansão imperialista em busca de matéria-prima e mão-de-obra barata em países menos favorecidos; e, no âmbito da vida privada, o espírito perene de degradação, não mais localizado no conflito mundial entre estados-nação, mas disseminado em todas as esferas da vida: na perda de sentido do trabalho, na destruição do meio ambiente, no caráter movente do espaço e instável do tempo e na dinâmica de expansão constante de destruição praticada pelo imperialismo, em suas diversas formas sucessivas e inesperadas de invasões.

A propósito do imperialismo americano no pós-guerra, Judt descreve a investida norte-americana como um “carnívoro” do ponto de vista econômico e “obscurantista” do

ponto de vista cultural, plano em que os americanos pareciam uma ameaça maior que os soviéticos. Foi graças à influência dos filmes e da música que a maior parte da população europeia pendeu para o lado capitalista. A Coca-Cola, lembra Judt, foi um símbolo dessa expansão imperialista, transformando a Alemanha Ocidental no segundo maior polo produtor fora dos EUA. A “coca-colonialização” tornou-se um lugar comum na cultura europeia, sintetizando o domínio cultural ianque no Velho mundo. Por isso, a animalização, apresentada por Reid como resultado final de *O Inominável*, não deriva do romance, mas da própria dinâmica da vida social. As relações entre os personagens no excerto “Mahood” sugerem que o caráter insuperável da linguagem, reconhecido como *tópos* dessa obra, é destacado pela própria abstração da esfera produtiva. O que faz emergir a consciência filosófica do signo linguístico são as forças desnaturalizadas responsáveis por gerir a luta pela vida.

Worm, a criatura sem razão e sem sentidos, citada por Reid como o “animal” que surge da falha de Mahood em descrever a voz, irrompe na narrativa não como resposta do indivíduo à sociedade, mas como sinal da animalização impingida pela sociedade sobre o indivíduo. Ele é descrito como uma figura passiva, incapaz de constituir-se enquanto sujeito, um ser que não concebe, mas é concebido – “são os homens que dizem, Worm está ali” –, que não reduz o mundo a si mesmo, mas tem a si mesmo reduzido ao mundo: “sou como Worm, sem voz nem razão, sou Worm, não, se fosse Worm não o saberia, não o diria, não diria nada, não saberia nada, seria Worm” (p. 100). Ele assim se confunde com a imagem do cavalo, não como pensada por Reid, a favor da animalização de Mahood, mas como mapeada por Ackerley e Gontarski (2004) em suas diversas aparições na obra de Beckett, a saber: como “um emblema do sofrimento silencioso”. Vale lembrar que a domesticação do cavalo é uma das primeiras atitudes de Prometeu para desbancar os deuses e, com a conquista do fogo, abrir caminho para a emancipação do homem no sentido do domínio da natureza. A crença na figura libertária de Prometeu é repelida ainda no preâmbulo:

Que Prometeu tenha sido libertado vinte e nove mil novecentos e setenta anos antes de ter cumprido a sua pena, isso para mim com certeza tanto faz como tanto fez. Pois entre mim e esse miserável que zombou dos deuses, inventou o fogo, desfigurou o barro, domesticou o cavalo, em uma palavra obsequiou a humanidade, espero que não haja nada em comum. Mas a coisa deve ser sublinhada (p. 44).

Esta passagem pode ser facilmente relacionada à teoria de Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* de que a libertação do homem do misticismo não resultou numa liberdade

de fato, mas numa nova estrutura de dominação do homem pelo homem. A falta de identidade com Prometeu e o amplo espectro histórico em torno das figuras que buscam sintetizar a voz Inominável oferecem indícios desta dominação, sendo aquela explorada acima no excerto de Mahood a mais evidente. Nesse sentido, sua identificação com o cavalo, no episódio da tumefação do pênis, é da ordem da esfera da produção, resultado de uma animalização impingida de fora para dentro, que não surge como proposta emancipatória. A redescoberta do pênis, em certo sentido, é indício de uma persistência de sua humanidade, a virilidade comporta algo do mundo natural colocado em risco por uma sociedade que se alça, sem sucesso, à condição de segunda natureza. Daí a predominância de mecanismos de coerção como o proibicionismo, o puritanismo, as relações de poder no ambiente de trabalho, representadas pela coleira, a restrição da sexualidade ao ambiente familiar, o direcionamento das práticas de consumo, etc.

Como nas grandes obras, as possibilidades de emancipação não adquirem em *O Inominável* caráter didático. Aliás, todas as saídas parecem interditadas, inclusive quando surge Worm, numa curiosa passagem em que a voz Inominável tenta evitar qualquer identificação com ele, apontando para o líder da Revolução Haitiana: “Sou Worm, quer dizer que não o sou mais, já que de repente ouço. Mas isso eu esquecerei, no calor da desgraça, esquecerei que não sou mais Worm, mas uma espécie de Toussaint Louverture de décima categoria [...]” (p. 103). A voz transita entre essas criaturas, do universo beckettiano, da mitologia e da história, sem ater-se a nenhuma delas. Por um instante a identificação com Worm é superada, porque como uma criatura sem sentidos, ele não deveria ouvir nada. Na sequência, o potencial emancipatório da figura de Toussaint Louverture também é desacreditado, afinal a voz não passaria de uma versão de “décima categoria”. A voz do Inominável carrega o estigma da repressão característica do pós-guerra que, como demonstrado, tem por base a esfera da produção. O episódio polêmico da tumefação do pênis é um forte indício dessa análise considerando, como Gramsci, que os instintos sexuais “sofreram a maior repressão por parte da sociedade em desenvolvimento” e que o controle da sexualidade fortalece a hipótese de um processo histórico que pouco se difere da dominação dos deuses, tendo em vista que “a “regulamentação” dos [instintos sexuais], pelas contradições que gera e pelas perversões que lhe são atribuídas, parece a mais “contrária à natureza” e, portanto, são mais frequentes nesse campo os apelos à natureza” (GRAMSCI, p. 249). Em outras palavras, a repressão da sexualidade incorpora a lógica de dominação da natureza inaugurada por Prometeu, expondo seus aspectos contraditórios.

O CORPO COMO MEDIDA DE TODAS AS COISAS

Apesar do ímpeto repressor da sociedade constituída pela indústria fordizada, é preciso não ceder ao impulso maniqueísta de reduzir a individualidade do trabalhador a um objeto sem vida ou de transformá-lo no principal responsável por sua própria dominação, ao ceder à perversão do consumo. Ao tratar das transformações técnicas ao longo do desenvolvimento histórico da civilização, Gramsci destaca que a imposição brutal de um grupo sobre outro sempre ocorreu como resultado de uma crise capaz de abalar todo o complexo social. Mas tal imposição sempre foi mais direcionada aos costumes da elite e da classe média. Haveria nas massas de trabalhadores uma inclinação a ceder aos poderes dominantes, uma vez que enquanto classe despossuída, ou atendem aos novos sistemas de vida ou sucumbem ante suas necessidades. Tal hipótese leva Gramsci a defender a adesão dos operários ao proibicionismo, atribuindo a resistência – o contrabando de bebidas alcóolicas, a exaltação da vida boêmia, o comportamento desregrado, etc. – a integrantes das classes mais altas. O corpo do trabalhador acabaria mais afeito às novas demandas do modo de produção fordista.

Entretanto, tudo aquilo que é exigido do corpo coletivo daqueles que vivem do trabalho – saúde, precisão, eficácia, ordenamento, pontualidade – não é necessariamente assimilado pelo corpo singular de cada trabalhador. Esta condição é o que atribui maior instabilidade à dinâmica daquilo que Marx chamou *trabalho vivo*, do que decorre o aperfeiçoamento técnico constante do capitalismo, um sistema que tem se caracterizado por desenvolver novas formas para explorar a potencialidade do corpo humano para o trabalho. A chamada “produção flexível”, advinda com o toytismo, nada mais é do que um acanhado reconhecimento da individualidade de cada trabalhador num momento em que os mecanismos de coerção fordista não conseguiram mais extrair o mesmo poder de produção e de escoamento de mercadorias a partir de seu sistema engessado. A tecnologia acaba servindo à readequação das capacidades do corpo, tomado como um projeto inacabado, o que resulta numa radical transformação de sua própria natureza. Seus limites são explorados e planejados como máquina produtiva, cuja consequência é a produção de um novo tipo de corpo trabalhador (HARVEY, 2004, p. 144).

Apesar da singularidade do corpo de cada pessoa que vive do trabalho, o aspecto universalizante de toda manifestação particular da força produtiva de cada corpo que trabalha sob o capitalismo é sua exploração como mercadoria. É nesse sentido que Harvey refaz o

caminho do corpo como medida de todas as coisas, rejeitando a corporeidade “civilizada” e “individualizada”, normalmente atribuída a Descartes, que compreendia o corpo como “uma entidade num espaço e num tempo absolutos e como sede de direitos de propriedade inalienáveis e restritos” (idem, p. 139), o que leva a uma noção porosa do corpo, isto é, ele não está livre das forças externas que o envolvem – no caso do sujeito corporificado no capitalismo, das forças da circulação e da acumulação do capital. Embora não seja possível dimensionar a ação do capital variável sobre a subjetividade de cada corpo trabalhador, uma vez que ele possui diferentes potencialidades de produção e hábitos de consumo distintos, todo corpo que trabalha é necessariamente alienado, já que tem suas capacidades apropriadas como força de trabalho.

Esta noção do corpo poroso, fora do universo absoluto cartesiano, é incompatível com uma leitura universalizante do caso Mahood. É difícil imaginar o que a relação da criatura com Madeleine comporta da condição humana universal, deslocada da trajetória histórica do sujeito burguês e da condição da força produtiva no contexto de expansão do capital variável no pós-guerra. A especificidade de Mahood tampouco comporta as diversas características dos corpos individuais que trabalham, de diferentes etnias, idades, gêneros, força, saúde, etc. O efeito literário da sociedade do pós-guerra é justamente o aspecto abstrato da criatura sem membro enterrada no vaso, sem saber retomar as circunstâncias que a deixaram ali. É o caráter abstrato da dominação capitalista que se converte em abstração literária. O caso Mahood sintetiza a apropriação das diversas características do corpo que trabalha como uma única força, a força de trabalho reduzida à condição de mercadoria. É por isso que a criatura não é vista pelos outros como humana e chega até mesmo a duvidar de sua própria existência. Seu sonho de mercadoria é ter a condição humana inesperadamente resgatada:

Talvez algum dia um senhor, vindo a passar de braço dado com a sua amada justamente no momento em que a agonia estará me oferecendo um último relance do dispositivo temporal, exclamará, com bastante força para que eu possa ouvi-lo, Vejam só, este homem não está passando bem, é preciso chamar uma ambulância! (BECKETT, 2009, p. 93).

O homem enfermo também está fora do circuito de valorização do capital. Se na esfera de produção o trabalhador é objetivado, fora dela, por falta de produtividade, motivo de doença ou por opção, ele será julgado como aquele que não trabalha, uma espécie de parasita, um

Worm. O percurso de desumanização e encolhimento do personagem em *O Inominável* reflete a perda de sentido do trabalho sob a lógica do capital, cada vez mais desvinculado do produto socialmente útil. Mesmo que num primeiro momento a posse da força de trabalho como mercadoria não represente a posse da pessoa do trabalhador, a dupla liberdade da classe que vive do trabalho – como indica Marx, igualmente livre para vender sua força de trabalho e de qualquer outra mercadoria, inclusive a necessária para desempenhar seu papel produtivo – limita seu processo de subjetivação às forças produtivas dominantes. É nesse sentido que Harvey descreve a exploração do trabalho na fase da globalização a partir da dinâmica do trabalho abstrato, aquele voltado à produção de valor. Considerando que o mais valor depende da diferença entre aquilo que o trabalhador obtém ao vender sua força de trabalho e aquilo que ele produz, o trabalho abstrato é uma construção espaço-temporal, uma vez que o valor da força de trabalho é determinado pelas práticas político-econômicas de cada lugar em determinado período. São exemplos disso a diferença de salários entre homens e mulheres ou a diferença do valor pago a um norte-americano e a um asiático para produzir a mesma mercadoria.

Mesmo na esfera da circulação onde, como dito anteriormente, o trabalhador recupera sua condição de sujeito, uma vez que seu dinheiro vale o mesmo que o da classe dominante, ele não resgata seu corpo. Se os costumes e os hábitos de consumo da classe trabalhadora estão voltados à reprodução da esfera da produção, o corpo que trabalha continua objetivado enquanto estratégia de acumulação. Ele apenas ocupa uma posição distinta na esfera da circulação: o corpo que consome. É nesse ponto que o trecho polêmico da tumefação do pênis coloca a questão do sujeito em Beckett num viés próximo do pensamento marxiano, para além da animalização. Ter um corpo, na crítica marxiana, implica necessariamente possuir vida sensível, ter um corpo que é mais do que carne ou objeto. Como lembra Harvey, os conceitos de pessoa ou indivíduo subentendem a persistência do desejo, conservando assim a possibilidade de ação política. Mas a expressão desse desejo não se dá a partir de um espaço-tempo absoluto, desvinculado da imanência da vida social. Aqui entra o dilema do corpo como medida de todas as coisas: ser a condição irredutível sem ser, ele mesmo, irredutível. Como nenhum corpo está isento de processos sociais de determinação, o trabalhador resgataria seu corpo a partir das relações sociais que constituem e mantêm a sociedade civil. O destino dos personagens de *O Inominável*, de um viajante que encolhe até se tornar uma criatura incorpórea, absorve a crítica do corpo como medida de todas as coisas como o equivalente do ideal liberal do século XVIII quando pensa o indivíduo dotado de

“autonomia moral” (HARVEY, 2004, p. 164). Sob a lógica do capital, as promessas de direitos iguais por parte da democracia burguesa não é mais do que um princípio abstrato que regula a vida social como uma forma de mistificação.

Aceitar a condição relacional do corpo e do ser implica enfrentar a ideologia dominante, a partir do reconhecimento da relação do próprio corpo com os outros corpos. O trabalhador só poderá resgatar seu corpo quando suas crenças e desejos pessoais passarem pelo clivo da crítica à mistificação da vida pela ideologia dominante. Isso não se faz enquanto ser transcendental, mas sim pelo reconhecimento por parte do sujeito dos processos de objetivação pelos quais ele é acometido. Por isso, a animalização, longe de ser o destino irremediável do ser humano geral, assume o aspecto de denúncia quando aproximada de seu contexto político e econômico. É sintomático que aquilo que há de mais animalesco em Mahood – a saber, sua excitação com a traseira do cavalo – comporta sua chance de emancipação, pela redescoberta da persistência do desejo, diante da máxima objetivação, de aspecto irreparável, mesmo quando tudo parecia indicar o contrário.

2. Questões de literatura e estética

A POLÊMICA EM TORNO DE JACK BUTLER YEATS

Qualquer análise da obra de Beckett pelo viés da teoria política marxista tende a encontrar dificuldades de legitimação. Parte desse estranhamento pode dever-se à inclinação da crítica especializada ³⁰ a teorias voltadas ao problema da linguagem. A predominância da tradição pós-estruturalista na segunda metade do século XX não só suspeita das ideologias às quais a obra de Beckett responde – em grande parte o autoritarismo, o fascismo, o nazismo, o nacionalismo, o catolicismo e o socialismo soviético – como também rechaça, muitas vezes seguindo indicações do próprio autor, aproximações ideológicas como metodologia de análise do problema da forma literária. Por outro lado, há na expansão dos estudos pós-coloniais uma

³⁰ “Crítica especializada” aqui se refere aos primeiros estudos dedicados à obra de Beckett como um escritor “pós-atômico”, do mundo “abandonado por deus” e interessado somente em representar a condição humana universal. Os estudos de Bruno Clément (1994) e Pascale Casanova (1997), por exemplo, apresentam-se como porta-vozes da necessidade de uma mudança de perspectiva na abordagem da obra beckettiana. Eles se voltam contra a interpretação universalista de Maurice Blanchot, Maurice Nadeau e Georges Bataille para se dedicarem à especificidade do texto de Beckett. Outra tendência nesse período foi recuperar o Beckett de Adorno, aquele pensado historicamente. Apesar de erros crassos em sua compreensão da relação entre literatura e sociedade, Marjorie Perloff surge como uma figura interessada em tal retomada. Além da tendência universalista que se formou na tradição crítica francesa, a expressão “teatro do absurdo” de Martin Esslin e as abordagens filosóficas e psicanalíticas da obra de Beckett, por críticos como Michael Robinson e David Hesla, também contribuíram para uma longa prática de desinteresse pelos contornos históricos da produção beckettiana.

propensão a resgatar a importância do intercâmbio entre forma e experiência. É nessa linha que surgem leituras voltadas a examinar o Beckett irlandês, como na análise de seus romances por Patrick Bixby, em *Samuel Beckett and the Postcolonial Novel* (2009). Talvez esta tendência culmine numa abertura da crítica especializada a outras bases teóricas, ainda que a aproximação entre obra e experiência a partir dos estudos pós-coloniais não esteja livre de equívocos. É de se destacar, por exemplo, o ressurgimento da figura do autor como ponto nodal desse tipo de análise.³¹

Para resgatar as implicações políticas do universo fictício beckettiano, a figura do autor serve apenas para colocar o problema do engajamento, sem nada decidir sobre ele. O mais claro posicionamento de Beckett a propósito do engajamento do artista se dá no debate com Thomas MacGreevy a respeito da pintura de Jack Butler Yeats (1871-1957), irmão mais novo do grande poeta nacionalista irlandês, William Butler Yeats (1865-1939). Como aconteceu com Joyce, também foi MacGreevy que apresentou Beckett a Jack B. Yeats, no fim de novembro de 1930, ano em que Beckett havia retornado de sua primeira estadia em Paris e enfrentava sérios problemas de relacionamento com a mãe. Knowlson descreve o entusiasmo com as pinturas de Yeats e as visitas regulares ao seu estúdio como sinal de um poderoso impacto sobre sua imaginação e sua reflexão a respeito das relações entre arte e experiência. Contudo, a apreensão beckettiana da obra de Yeats parece bem distante daquela do próprio pintor. Séan Kennedy (2004) cita, por exemplo, uma confissão de Yeats a Hilary Pyle a favor de uma estética do pertencimento, descrevendo o verdadeiro artista como uma figura enraizada em sua terra e em sua cultura.³² Ackerley & Gontarski (2004) ainda menciona que a empolgação não era recíproca, sendo que após *Murphy*, Jack B. Yeats considerava os textos de Beckett pouco ligados aos problemas morais. Por isso, a posição de Beckett, mais do que oferecer uma apreensão analítica no campo da crítica da arte, sugere um possível caminho em que ele gostaria de ter sua própria obra interpretada, particularmente resistindo às leituras historicizantes. Nos ensaios em que versa sobre Yeats, Beckett interpreta suas pinturas como a de um artista de “lugar nenhum”, despolitizado, capaz de superar as barreiras locais de uma Irlanda recém-libertada do domínio britânico, lançando mão de uma forma de representação

³¹ É esta a perspectiva problemática do artigo “‘In Love With Hiding’: Samuel Beckett’s War”, de Marjorie Perloff, em que a obra é reduzida a uma metáfora da vida, especificamente as *Novelas* representariam episódios da fuga de Beckett de Paris após a invasão alemã.

³² Na entrevista a Hilary Pyle, Yeats teria dito: “The true painter must be a part of the land and the life he paints” (KENNEDY, 2004, p. 68).

para além da história e da cultura de seu tempo.³³ Este será o núcleo da polêmica com MacGreevy, que via em Yeats um artista alinhado à poesia de seu irmão, isto é, engajada com o projeto de construção de uma identidade genuinamente irlandesa.

Antes mesmo de seu estudo *Jack B. Yeats: An Appreciation and an Interpretation* (1945) – em que busca estabelecer os critérios de uma arte genuinamente nacional, inserindo-se assim no clichê do momento cultural irlandês ao defender a “Irlanda que realmente importa”, a irlandesa –, MacGreevy troca com Beckett longas cartas com interessantes discussões acerca do engajamento artístico. Numa carta de janeiro de 1938, por exemplo, Beckett comenta os manuscritos de um ensaio que viria a compor o livro de MacGreevy. Ele menciona a desproporção entre a brevidade do texto e a ansiedade do amigo em distinguir a pintura de Yeats antes e após 1916, como se a preocupação com as forças políticas e sociais que engendram o homem se sobrepusessem à obra. Contudo, o teor da crítica de Beckett parece deslocar ou redefinir a questão do entrelaçamento entre arte e política para o problema do engajamento político num cenário particular: o do nacionalismo irlandês.³⁴

A polêmica entre Beckett e MacGreevy em torno da obra de Jack B. Yeats está alinhada com a turbulência da história irlandesa nas primeiras décadas do século XX, quando a Revolta da Páscoa de 1916 marcou o ressurgimento da força revolucionária nacionalista contra os setecentos anos de dominação britânica. Ao ver na obra de Jack B. Yeats um repositório da consciência nacional, MacGreevy se insere no debate cultural irlandês do

³³ Beckett publica em 1936, na *Dublin Magazine*, uma resenha do quadro *The Amaranthers*, intitulada “An Imaginative Work”. No ensaio “Recent Irish Poetry”, ele também se refere a Jack B. Yeats como exemplo para os jovens poetas adquirirem a consciência da ruptura entre sujeito e objeto, contrário aos poetas nacionalistas irlandeses (“the antiquarians”). Logo após a guerra, em 1945, ele publica no *Irish Times* “MacGreevy on Yeats”, uma resenha crítica do livro de MacGreevy. Mas é em 1954, no ensaio “Hommage à Jack B. Yeats” que Beckett oferece a mais aguda defesa de uma arte capaz de superar o comprometimento com qualquer coisa externa à obra. Os textos encontram-se reunidos em *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*.

³⁴ No final de seu comentário Beckett atribui sua inabilidade a apreender a importância das circunstâncias históricas e sociais à incompreensão de uma sentença como “o povo irlandês”:

But perhaps that also is the fault of my mood and of my chronic inability to understand as member of any proposition a phrase like “the Irish people”, or to imagine that it ever gave a fart in its corduroys for any form of art whatsoever, whether before the Union or after, or that it was ever capable of any thought or act other than the rudimentary thoughts and acts belted into it by the priests and by the demagogues in service of the priests [...] (BECKETT, 2009, P. 599).

período, dominado pela articulação de uma consciência pós-colonial autenticamente irlandesa, enquanto Beckett sublinha os aspectos desenraizados, sem relações históricas imediatas, das pinturas de Yeats, aspirando a um plano artístico livre dos entraves do nacionalismo e do catolicismo irlandeses. Essas visões conflitantes indicam, portanto, divergências de posicionamento em relação ao novo Estado Irlandês, emancipado da Grã-Bretanha.

Nascido em 1906, é possível aproximar o período de formação de Beckett à luta pela independência irlandesa, que não se concluiu com a revolta de 1916, abafada pelo exército britânico. Apesar da condenação e da execução dos líderes, o sentimento republicano despertara de maneira irremediável, tanto que em 1919, os políticos eleitos nas últimas eleições gerais de 1918, de maioria republicana, criaram a República da Irlanda, mergulhando o país numa violenta guerra civil que resultou na separação da Irlanda em sul e norte (apoiado pela Grã-Bretanha). Apenas em 1949 o sul decretará independência do norte (VEIT, 2001). Esses anos acabaram marcados por uma longa crise de legitimidade, pela hesitação da consciência nacional entre a arbitrariedade do poder político da Grã-Bretanha, inclusive com a permanência das heranças da estrutura administrativa e da língua da antiga metrópole, e o discurso do Estado Livre Irlandês, a favor de uma identidade cultural própria, marcado pela busca de independência moral, cultural, política e econômica em relação aos colonizadores. A contraparte do nacionalismo irlandês é o catolicismo e a moralidade burguesa, que indicam o quanto a força do sentimento revolucionário facilmente se converteu em práticas autoritárias. O novo estado irlandês articulou seu poder político muito próximo da Igreja católica, o que favoreceu o surgimento de uma atmosfera política pouco afeita à inovação literária e inclusive a temas caros a Beckett, como a vida interior e a questão da racionalidade. Carola Veit lembra ainda que a literatura esteve submetida à censura até a década de 1970. Para ela, este cenário adverso o teria incentivado a seguir os passos de Joyce, como um escritor autoexilado, instalando-se definitivamente em Paris a partir de 1937.

Mas a distância não arrefeceu os sentimentos de Beckett contrários ao caminho autoritário pelo qual a República da Irlanda se constituiu. Em 1958, ele entrou em conflito com a censura irlandesa, retirando a autorização do Pike Theatre de Dublin de encenar *Todos os que caem* e *Fim de Partida*, em virtude da censura por parte do arcebispo de Dublin de uma adaptação de *Ulysses* e de uma peça de Sean O'Casey no Festival Internacional de Teatro de Dublin. Knowlson menciona que, mesmo com a insistência de Alan Simpson para fazer uma leitura da peça radiofônica *Todos os que caem* fora do Festival, Beckett estendeu o banimento a todo o território irlandês, enquanto não houvesse nenhum protesto contra a

ordem das coisas no país.³⁵ No mesmo dia em que comunicou Simpson, Beckett escreveu enfurecido a Barney Rosset a respeito dessa atitude dos “bastardos católicos romanos” da Irlanda.³⁶

Além da veia autoritária do nacionalismo, uma das tendências que possivelmente afastaram Beckett do momento cultural irlandês foi o catolicismo, que teve grande papel no apelo a uma identidade puramente irlandesa, por se contrastar ao anglicanismo inglês. Advindo de uma família protestante, Beckett se desenvolveu no interior de um grupo de irlandeses marginalizado pelo processo de independência. Kennedy menciona que foi comum entre os membros de grupos protestantes manterem-se afastados da constituição do estado livre da Irlanda, por fazerem parte de uma parcela da população irlandesa que não foi incluída na narrativa oficial da identidade pós-colonial. Para esse grupo, a independência não mudaria muita coisa (p. 70).

A aliança do Estado com a Igreja católica como um traço distintivo da República da Irlanda era uma sensação comum entre os protestantes e certamente não passou despercebida a Beckett. Numa rara entrevista a Tom Driver, em 1961, ao ser questionado sobre as referências teológicas em suas peças, Beckett revela não ter religião, embora tenha crescido numa família profundamente religiosa. A respeito do catolicismo irlandês, ele oferece um de seus comentários mais sardônico, descrevendo o hábito dos irlandeses no interior dos ônibus de fazer o sinal da cruz ao passar por cada igreja. A sincronia do movimento era tanta que logo seria imitada pelos cachorros e porcos da Irlanda.³⁷ Apesar de

³⁵ Em carta de 27 de fevereiro de 1958, Beckett enfatiza a Carolyn Swift que na ausência de protestos, a proibição duraria para sempre:

I am withdrawing altogether. As long as such conditions prevail in Ireland I do not wish my work to be performed there, either in festivals or outside them.
If no protest is heard they will prevail for ever. This is the strongest I can make
(BECKETT, 2014, p. 112).

³⁶ “The Roman Catholic bastards in Ireland yelled Joyce and O’Casey out of their ‘Festival’, so I withdrew my mimes and the reading of *All That Fall* to be given at the Pike. Now the whole thing seems to be off!” (idem, p. 107).

³⁷ A entrevista encontra-se em *Samuel Beckett: The Critical Heritage* (GRAVER, L. & FEDERMAN, R., 2005, p. 241-247).

se identificar com o distanciamento protestante, a ironia de Beckett em relação ao catolicismo não era de um ponto de vista religioso, mas como parte de sua ambição de superar a estreiteza cultural da nova Irlanda católica. Em última instância, ele não se encaixava entre os irlandeses protestantes (como a mãe e o irmão) com igual ou maior intensidade do que não se sentia incluído entre os católicos. A decisão de mudar-se para Paris, sem a intenção de nunca mais voltar, deveu-se justamente aos problemas que ele enfrentou com o conservadorismo autoritário da mãe, especialmente após a morte do pai em 1933, de quem ele sentia-se mais próximo. Beckett não só muda-se definitivamente para Paris – inclusive declarando na época da invasão alemã preferir a França em guerra à Irlanda em paz –, como adota o francês como língua literária, numa confessada busca por “escrever sem estilo”, como parte do esforço de distanciar-se da retórica modernista de Joyce, rica em alusões, complexidade e apelo à tradição. Mas o francês também serviu como uma língua neutra.

Em *Beckett, ou, le don des langues: essai*, Michael Edwards menciona um episódio em que Beckett teria sido confrontado com a decisão de escrever em francês em virtude do inglês ser a língua dos colonizadores. Esta perspectiva foi negada efusivamente, uma vez que ele considerava o inglês sua língua materna. Nisso ele se distancia novamente do espírito nacionalista irlandês que, antes mesmo de 1916, tentava resgatar a língua e a cultura gaélica, bem como os mitos e lendas celtas, tendência que fez de William B. Yeats o grande poeta da República da Irlanda. Kennedy menciona inclusive a investida do movimento nacionalista “Irish Ireland” contra a produção literária inglesa, visando superar as contradições da nova república através do resgate de uma cultura puramente irlandesa. Kennedy cita, por exemplo, o estudo de Daniel Corkey de 1931 – *Synge and Anglo-Irish Literature* – voltado a definir as bases de uma estética irlandesa, apoiada na religião, no nacionalismo e na terra (p. 62). O escritor verdadeiramente irlandês deveria sentir a pátria em

I have no religious feeling. Once I had a religious emotion. It was at my first Communion. No more. My mother was deeply religious. So was my brother. He knelt down at his bed as long as he could kneel. My father had none. The family was Protestant, but for me it was only irksome and I let it go. My brother and mother got no value from their religion when they died. At the moment of crisis it had no more depth than an old-school tie. Irish Catholicism is not attractive, but it is deeper. When you pass a church on an Irish bus, all the hands flurry in the sign of the cross. One day the dogs of Ireland will do that too and perhaps also the pigs (GRAVER, L. & FEDERMAN, R., 2005, p. 244).

seus ossos, em outras palavras, deveria ser uma figura católica, nacionalista e capaz de reconhecer a importância da cultura celta e da língua gaélica.

Apesar de não seguir os rumos do nacionalismo irlandês, reconhecendo a importância do inglês e da tradição literária de língua inglesa para sua formação, Beckett nunca negou sua origem. Terry Eagleton lembra num artigo no *The Guardian*, sugestivamente intitulado “Champion of Ambiguity”, um conhecido episódio em que Beckett, ao ser confrontado por um jornalista francês se ele era inglês, teria respondido “au contraire”. A animosidade com os ingleses foi algo que ele carregou da Irlanda no período de quase dois anos (1934-1935) que passara em Londres fazendo terapia com Wilfred R. Bion. Knowlson descreve essa fase no capítulo “The London Years” como marcada por uma crise de ansiedade, acompanhada por sérios problemas de saúde como abscessos na mão e no ânus, ataques de pânico durante a noite, falta de ar e paralisia. Embora a relação de Beckett com a mãe tenha se agravado, por ambos lidar à sua maneira com o luto pela morte do pai, em Londres ele reencontra o amigo Thomas MacGreevy. Apesar de suas diferenças quanto à República da Irlanda, Knowlson revela que Beckett se cercou de irlandeses. Além de MacGreevy, no início de 1935 ele reencontrou George Thompson, poetas como Brian Coffey e Denis Devlin, o artista Seán O’Sullivan e os amigos Con Leventhal e Nuala Costello, a quem Beckett conhecera em Paris, quando frequentava o círculo de Joyce. Esse grupo basicamente formou uma legião irlandesa na capital do Reino Unido. Knowlson diz que o sentimento de Beckett por Londres era de ódio, menos pelo apreço à cidade, que serviu de cenário a seu primeiro romance (*Murphy*), do que pela atitude dos ingleses que pejorativamente o chamavam “Pat” ou “Paddy” tão logo identificavam seu sotaque irlandês.³⁸

Mesmo assim, o período passado em Londres certamente contribuiu para a formação do artista “desenraizado” que Beckett almejava ser; nas palavras que ele mesmo

³⁸ Nas palavras de Knowlson:

He hated London and was infuriated by the patronising English habit of addressing him in the pubs and shops as ‘Pat’ or ‘Paddy’. His male friends in London were almost all Irish: MacGreevy, and, at the beginning of 1935, when he finally arrived in England, Geoffrey Thompson. Fellow poets, Brian Coffey and Denis Devlin, paid him fleeting visits, as did the artist, Seán O’Sullivan. Con Leventhal also came over for a longer stay and they talked of Ethna. Occasionally he met the critic, Desmond MacCarthy.

His female friends too were Irish. (1997, p. 181).

emprega para se referir a Jack B. Yeats “o artista de lugar nenhum”.³⁹ É sugestiva a análise de Kennedy de que a posição de Beckett na polêmica com MacGreevy indica um possível caminho em que ele gostaria de ter sua própria obra interpretada, particularmente resistindo às leituras do ponto de vista da história. É esta espécie de clamor que pode justificar o distanciamento da crítica especializada da teoria marxiana ou de outras abordagens ideológicas, alimentando a imagem de um escritor do absurdo e da condição humana. Mesmo com o despertar do interesse pelo Beckett irlandês, a partir dos estudos pós-coloniais, dando origem ao que veio a se chamar “the Beckett Country” – uma série de referências à região irlandesa onde ele cresceu, entre as montanhas de Dublin e a província pequeno burguesa de Foxrock –, este resgate do território da Irlanda é ainda menos eficaz para compreender sua obra do que as interpretações universalistas de cunho linguístico ou filosófico. O fato é que o texto de Beckett permite pensá-lo ou não a partir do plano de fundo local, sem relações históricas imediatas, por isso considerar sua obra a partir do contexto histórico tende a ser o processo mais incomum, produzindo leituras que causam certa estranheza ao modelo adotado pela crítica especializada. Kennedy descreve esse fenômeno ao mencionar o sentimento de que evidenciar a origem do texto soa como desfazer o caminho criativo do próprio autor, devolvendo a forma às barreiras culturais (frequentemente opressivas e empobrecedoras) que seu próprio modernismo tentou superar (2004, p. 61-62).

O verdadeiro resgate das raízes históricas do projeto artístico de Beckett só pode ser feito a partir da estética, o que envolve assimilar seu ideal de estranhamento ou distanciamento. Aceitar Beckett como o representante da condição humana ou defendê-lo como um irlandês que escreve em francês tende a empobrecer o alcance estético de sua obra. Primeiro, é preciso entender as razões que o levaram a um modelo da arte desenraizada para, em seguida, alcançar as normas de seu mecanismo. A primeira hipótese passa pelo reconhecimento de que a intenção de expatriar a obra de Yeats foi, na verdade, uma tentativa de preservá-lo da agenda exclusivista da República da Irlanda, impregnada pelo autoritarismo nacionalista e católico. É natural que para Beckett fosse melhor pertencer a lugar nenhum (ou à França) do que participar de uma busca provinciana do ser ou da identidade.

Nesse sentido, Kennedy faz uma interessante aproximação entre o estudo de MacGreevy e a apreciação de Beckett a propósito da obra de Jack B. Yeats. MacGreevy atribui sua sensibilidade à pintura de Yeats àquilo que eles tinham em comum: a pátria.

³⁹ Logo no início de “Hommage à Jack B. Yeats”, Beckett escreve: “L’artiste qui joue son être est de nulle part”, frase que dá título ao artigo de Seán Kennedy: “The artist who stakes his being is from nowhere”.

Inclusive a transformação na técnica da pintura – do realismo ao expressionismo – teria sido estimulada pelo processo histórico do país, particularmente pelos eventos traumáticos da guerra pela independência e da subsequente guerra civil (KENNEDY, 2004, p. 63). MacGreevy justifica esse movimento pelo apelo à memória e à história como fontes principais das cenas pintadas por Yeats a partir de 1924, inclusive com contornos mais voltados à imaginação. Como sua experiência estava situada na Irlanda, isso dava à sua pintura um aspecto nacionalista, participando do processo de descolonização da República da Irlanda em sua busca por uma arte nacional autêntica.⁴⁰ Beckett rebate essa leitura politizada, indicando que a pureza estética de Yeats deveria ser buscada em outro lugar que não a cor local.⁴¹ No

⁴⁰ No ensaio “MacGreevy on Yeats” (1945), Beckett destaca uma passagem do estudo de seu amigo que julga ser o cerne de sua interpretação de Yeats como o primeiro grande pintor genuinamente irlandês. O longo trecho de MacGreevy citado por Beckett é o seguinte:

... What was unique in Ireland was that the life of the people considered itself, and was in fact, spiritually and culturally as well as politically, the whole life of the nation. Those who acted for the nation officially were outside the nation. They had a stronger sense of identity with the English governing class than with the people of Ireland, and their art was no more than a province of English art. The first genuine artist, therefore, who so identified himself with the people of Ireland as to be able to give true and good and beautiful artistic expression to the life they lived, and to that sense of themselves as the Irish nation, inevitably became not merely a *genre* painter like the painters of the *petit peuple* in other countries, and not merely a nation's painter in the sense of Pol de Limbourg, Louis le Nain, Bassano, Ostade or Jan Steen were national painters, but *the* national painter in the sense that Rembrandt and Velasquez and Watteau were national painters, the painter who in his work was the consummate expression of the spirit of his own nation at one of the supreme points in its evolution (BECKETT, 1984, versão eletrônica).

⁴¹ Enquanto MacGreevy aproxima Yeats de pintores que julga representantes de seu povo, como Rembrandt, Velásquez e Watteau, Beckett o aproxima de expoentes da arte abstrata contemporânea – Kandinsky, Klee, Ballmer, Bram van Velde, Rouault e Braque:

The national aspects of Mr Yeats's genius have, I think, been over-stated, and for motives not always remarkable for their aesthetic purity. To admire painting on other than aesthetic grounds, or a painter, *qua* painter, for any other reason than that he is a good painter, may seem to some uncalled for. And to some also it may seem that Mr Yeats's importance is to be sought elsewhere than in a sympathetic treatment (how sympathetic?) of the local accident, or the local substance. He is

quadro *Bachelor's Walk* (1915), em que Yeats retrata um vendedor de rua deixando uma rosa no local em que ocorreu o massacre de cidadãos irlandeses pelo exército britânico, MacGreevy vê a intenção de imortalizar o espírito daqueles que sacrificaram a própria vida pela independência. Beckett relativiza a importância do lugar, remetendo à terra mítica de Tir-na-nOgue. Da mesma forma, MacGreevy pensa *Tinker's Encampment: Blood of Abel* (1940) como uma alegoria daqueles que derramaram o sangue durante a guerra civil, diminuindo a importância mítica de Abel. Beckett destaca no final de sua resenha a referência a Helena de Troia em *Helen* (1937) e critica a tendência de reduzir a criação estética ao imediatismo da vida política e social.⁴²

Quanto mais as questões em torno dessa polêmica são remexidas, mais parece evidente que ao expandir os limites da arte para além das barreiras históricas e culturais Beckett visa romper não exatamente com a relação entre estética e História, mas com um momento muito particular da história irlandesa. É por isso que ele também se recusa a atribuir qualquer importância estética ao republicanismo de Yeats, em sua transição ao expressionismo após 1924. Ele vê nesse gesto um esforço a mais no sentido de ir além do local, o que seria nos jovens artistas efeito do instinto ou do talento e, nos mais maduros, da sabedoria. Assim, o desenvolvimento artístico de Yeats, em vez de ser reflexo de seu engajamento com o contexto político irlandês, seria fruto de um processo de amadurecimento individual, alheio aos acontecimentos históricos e culturais.⁴³ Beckett, como sugere Kennedy,

with the great of our time, Kandinsky and Klee, Ballmer and Bram van Velde, Rouault and Braque, because he brings light, as only the great dare to bring light, to the issueless predicament of existence, reduces the dark where there might have been, mathematically at least, a door (idem).

⁴² Nas palavras de Beckett:

[...] I imagine, to processes less simple, and less delicious, than those to which the plastic *vis* is commonly reduced, and to a world where Tir-na-nOgue makes no more sense than Bachelor's Walk, nor Helen than the apple-woman, nor asses than men, nor Abel's blood than Useful's, nor morning than night, nor inward than the outward search" (idem).

⁴³ Talvez por isso Beckett tenha confessado, na carta em que faz o primeiro comentário ao ensaio de MacGreevy, de 31 de janeiro de 1938, preferir a primeira parte do texto, na qual Yeats aparece como um pintor original de indivíduos reais, que a segunda parte, quando MacGreevy usa a cor local como chave interpretativa.

situa Yeats num plano ontológico, não nacional. Ele pensa sua pintura como a representação da relação entre o homem e a natureza, da qual emerge a heterogeneidade e a exterioridade do homem. É o primeiro passo da incomensurabilidade da natureza diante dos limites da representação artística, identificada por Beckett também na obra de Cézanne.⁴⁴ Articular a impossibilidade de comunicação entre o homem e o mundo exterior é o que determina aquilo que Beckett denominou como “artista corajoso” em “Recent Irish Poetry” (1934), entre os quais estaria Jack B. Yeats. Para esse artista, o local é mero acidente, de onde partem suas reflexões sobre a condição humana. Ao contrário do que defende MacGreevy, para Beckett suas figuras são homens, não irlandeses – a solidão de duas faces, uma masculina e outra feminina, que se confrontam sem saber que nunca serão uma só. É, portanto, ao distinguir-se da cena cultural irlandesa, que Beckett vislumbra o ideal estético da autonomia da arte.

É sintomático que sua defesa mais radical do desenraizamento do artista esteja no ensaio de 1954 “Hommage à Jack B. Yeats” – escrito em francês, ano em que seu irmão mais velho, Frank E. Beckett entra em fase terminal, devido a um câncer de pulmão, sendo o último parente próximo em Dublin, desde a morte da mãe em 1950, o que levaria Beckett a fixar-se definitivamente em Paris –, no qual defende Yeats como exemplo de um artista livre de relações, cuja pintura refere-se apenas a si mesma, isso é, não pode ser assimilada ao patrimônio sagrado, nacional ou a qualquer outro. Este artista de lugar nenhum não estabelece contato com nenhuma paisagem específica. Interpretar seus quadros do ponto de vista do contexto histórico e cultural seria trair sua forma, sempre voltada a si mesma. A recomendação final de Beckett é que diante dessas imagens o espectador apenas se curve ao efeito estético (“S’incliner simplement, émerveiller”). Devido ao estágio de maturidade da

[...] I, as a clot of prejudices, prefer the first half of your work, with its real and radiant individuals, to the second, with our national scene. Et voilà (BECKETT, 2009, p. 600).

⁴⁴ A propósito de Cézanne, Beckett escreve a MacGreevy uma longa apreciação numa carta de 8 de setembro de 1934, defendendo o modo como ele se diferencia de Manet e dos impressionistas ao recusar atribuir à natureza um caráter antropomórfico:

How far Cézanne had moved from the snapshot puerilities of Manet & Cie when he could understand the dynamic intrusion to be himself & so landscape to be something by definition unapproachably alien, unintelligible arrangement of atoms, not so much as ruffled by the kind attentions of the Reliability Joneses (idem, p. 223).

própria obra de Beckett, é mais claro nesse texto o quanto ele aproxima Yeats de sua própria concepção artística, em que a forma é concebida como “justaposição inorgânica” entre o homem e a natureza. Paradoxalmente, é a consciência da inorganicidade da forma que pode aproximá-lo, mesmo que involuntariamente, do pensamento marxiano, à medida que o capitalismo se configura como uma segunda natureza. Reconhecer o caráter inorgânico da obra, isto é, a dimensão inalienável da paisagem em relação ao conhecimento humano não deixa de ser um passo atrás quanto à confiabilidade do ideal do progresso orientado pela dominação da natureza. Aquele que reconhece que ser artista é fracassar está longe de assumir uma posição restrita à estética. A forma se configura exclusivamente nesse campo, mas se expande a partir dele, destacando claramente sua hesitação diante da razão instrumental para além da República da Irlanda, no Ocidente.

É curioso o quanto uma leitura da obra de Beckett a partir de suas recomendações está mais de acordo com a interpretação de Lukács – que o aproxima de Kafka como exemplo do subjetivismo decadente pequeno burguês – do que do próprio Adorno, para quem Beckett era o exemplo das possibilidades estéticas o pós-guerra. É difícil distinguir completamente o subjetivismo pequeno burguês de sua defesa do individualismo de Jack B. Yeats. No entanto, é preciso assumir um distanciamento entre o discurso do artista e aquilo que é efetivamente realizado pela obra. E no caso de Beckett, a distância que ele assume das circunstâncias locais da República da Irlanda permite o surgimento de uma obra não completamente desvencilhada do processo da história e da cultura de seu tempo, pelo contrário, mais fortemente atada a ele, embora não seja o processo exclusivista de uma nação recém independente. Numa de suas últimas cartas, pouco antes de morrer, Beckett confessou, com a ironia cômica que lhe era comum, ter fracassado enquanto representante da literatura irlandesa. Em 21 de outubro de 1989, Nicholas Shakespeare, então editor do *The Sunday Telegraph*, pediu a escritores de diferentes nacionalidades que escrevessem sobre os livros lidos ao longo daquele ano. Beckett respondeu gentilmente não ter lido nada interessante nos últimos meses e não ser ele a melhor escolha para representar os escritores irlandeses.⁴⁵

⁴⁵ Em suas palavras:

[...] I have been away. Indeed still am.

Away from reading too all year long. [...] Little enjoyment. Nothing worthy of your Xmas feature.

Not to mention that as representative of Irish writing I leave to be desired (2016, p. 726).

CATASTROPHE: A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA

A execução prática das incursões teóricas de Beckett contra a imagem de Jack B. Yeats como pintor nacionalista tem seu exemplo mais claro numa peça tardia, de 1982, intitulada *Catastrophe*. O que a diferencia das demais obras de Beckett é que ela surge de uma demanda externa ao universo da forma artística, tendo como plano de fundo um contexto histórico e político específico: o do avanço do autoritarismo no leste europeu. A peça foi escrita para o Festival de Avignon (de 21 de julho de 1982), denominado “Une nuit pour Václav Havel”, como parte de uma série de homenagens ao escritor tcheco dissidente, preso por subversão desde 1979. Mas, na peça, a única referência a essa particularidade histórica é a dedicatória a Havel. Knowlson refuta a hipótese de que tal dedicatória tenha sido posterior à concepção da obra, uma vez que Beckett foi expressamente convidado pela AIDA (Associação Internacional de Defesa dos Artistas) – ao lado de Arthur Miller, André Benedetto, Victor Haim e Elie Wiesel –, a contribuir para o evento dedicado a Havel.⁴⁶ Apesar da singularidade que caracteriza a concepção inicial de *Catastrophe*, ela é representativa da concepção formal de Beckett, sobretudo pelo efeito de distanciamento que a obra assume em relação ao contexto histórico imediato que lhe serve como plano de fundo.

Knowlson destaca a hesitação de Beckett diante da imediatez prática do evento, contrastante com o caráter não didático de sua escrita, a partir de uma conversa não datada com o pintor Avigdor Arikha (1994, nota 104). Fica implícito que uma abordagem abertamente política seria nos moldes das peças didáticas de Brecht. No entanto, é o próprio efeito de ocultamento do fenômeno do autoritarismo oriental que torna *Catastrophe* representativa da dimensão política presente nas obras de Beckett. Talvez aquilo que ele chama na carta a Havel de “um momento em minha vida de escritor” seja justamente o

⁴⁶ Em 13 de abril de 1982, Beckett enviou ao próprio Knowlson o manuscrito de *Catastrophe*, referindo-se a ele como “a peça para A noite da AIDA” (“Herewith – confidentially – the piece for *La Nuit de A.I.D.A (Une nuit pour V. H.)*. Avignon. July 21”, BECKETT, 2016, p. 580). Quase um ano depois, em 17 de abril de 1983, após ser solto, Havel escreveu a Beckett mencionando a importância de *Esperando Godot* para sua própria formação enquanto homem e escritor e agradecendo o apoio por dedicar uma peça inédita ao festival em sua homenagem (idem, p. 613-614). A resposta de Beckett dá a entender que escreveu *Catastrophe* especialmente para a situação de Havel, o que significou um momento singular (e especial) em seu método de composição: “To have helped you, however little, and saluted you and all you stand for, was a moment in my writing life that I cherish” (idem, p. 614).

desafio de assumir uma posição política e moral, no interior de um evento com esta conotação, sem a contrapartida ideológica, isto é, testemunhar os desmandos do autoritarismo sem cair numa linguagem convencional, de mera oposição ideológica como se tornou comum naquele período da Guerra Fria. Em função de sua habilidade para se distanciar dos eventos históricos concretos é difícil encaixar Beckett na pátria irlandesa ou francesa. As implicações formais de sua obra antes sugerem uma capacidade para captar o *estado* do capitalismo, isto é, a potencialidade histórica de seu momento presente. Exemplificam essa habilidade as consequências do avanço do capital variável, implicadas na condição de Mahood, e aquilo que o autoritarismo do leste europeu desperta para originar a situação representada em *Catastrophe*.

A peça segue a tendência do período tardio, caracterizado por obras mais curtas, tanto que ela não passa de nove páginas. No projeto da televisão irlandesa *Beckett on Film* (2003), que ofereceu uma versão gravada de dezenove peças de Beckett, a gravação de *Catastrophe* não chega a seis minutos. O único ato retrata um ensaio; o protagonista permanece imóvel no centro do palco, enquanto o diretor, com a ajuda de uma assistente, faz algumas intervenções em seu corpo. A figura autoritária, no caso, é o diretor, mas ele não toca no protagonista. Suas ordens são executadas pela assistente, que inclusive anota tudo num caderno de anotações. Já o protagonista, a criatura imóvel, aquela que sofre as ações, é a imagem principal de submissão, uma vez que a figura da assistente está alinhada à autoridade do diretor, tomando notas como um aprendiz (VEIT, p. 2001). Seja pela passividade ou pela ausência de voz, o protagonista é uma espécie de objeto, destituído de condição humana. A assistente, por sua vez, por um momento supera a função de apenas receber e executar ordens. Após algumas intervenções no corpo do protagonista, o diretor sente faltar algo. Pergunta a ela o que seria. Nesse momento, a assistente transforma-se em sujeito, sua individualidade precisa sair da cadeia de poder para manifestar uma opinião. Já o protagonista permanece sempre inerte, exceto no final da peça quando, tudo parece concluído, levanta a cabeça, ainda assim sem ser notado pelos outros personagens.

Carola Veit identifica esse gesto final como um indício da ambivalência do termo “catástrofe” na tragédia grega. Ela tem em mente a divisão aristotélica da ação em *prótesis*, *epítasis*, *catástasis* e *catástrofe*. Esta última representa justamente a virada final do enredo. Após a exposição do assunto, o aparecimento do conflito (*tesis*), o *clímax* – que comportaria também uma antítese –, e o desenlace da tensão, a *síntesis*, formada pela mediação entre a *tesis* e a *antítesis*, a *catástrofe* é o momento que determina o efeito da peça sobre o público,

especialmente em função de um forte abalo emocional do protagonista. O episódio em que Édipo fura os olhos, por exemplo, é a melhor referência à forma terrível com que a tensão sentimental da catástrofe toma conta da cena, extrapolando as emoções ao público que, por sua vez, absorveria a mensagem da obra por meio dessa reação emotiva. Com isso, Veit destaca o duplo caráter do título da peça de Beckett: ao mesmo tempo em que pode se referir à catástrofe política do autoritarismo, o termo comporta, quando pensado como categoria literária, a possibilidade de resistência. No contexto social implícito na peça, em que as instituições são legitimadas por meio da autoridade, a virada final, que caracteriza a catástrofe, seria justamente o último gesto do protagonista que, ao levantar a cabeça sem atender a qualquer indicação do diretor ou mesmo rompendo com a passividade de coisa mantida ao longo da peça, esboça algo de humano, uma réstia de individualidade. No entanto, Veit deixa passar despercebido um elemento fundamental da caracterização do autoritarismo por Beckett: ele não é representado por meio de uma ação política, mas sim num plano artístico.

O que há de mais curioso no método que Beckett adota para passar de uma demanda externa da AIDA, referindo-se ao aprisionamento de Havel pela ditadura tcheca, à representação é que ele envolve um problema eminentemente político com uma conotação artística. O protagonista, o diretor de palco e sua assistente são figuras que poderiam facilmente ser reduzidas ao microuniverso teatral, como se o diretor, a autoridade máxima de uma peça, preparasse o personagem para uma cena. Há muito que se pensar nessa transposição do autoritarismo político a essa aparência de arte pela arte, como se *Catastrophe* abordasse apenas problemas de relação no teatro. O fato de Havel ser um escritor preso por ação política certamente pode ter tido algum efeito sobre a imaginação de Beckett, todavia, a peça se torna mais interessante quando a autonomia que ela assume em relação ao evento é respeitada. Assim o efeito de transformação do autoritarismo político em problema artístico comporta uma mensagem implícita no gesto de Beckett ao atender à demanda da AIDA: como se ele, enquanto artista, não pudesse falar de nada por meio da arte que não seja a própria arte.

Ao permitir que a referência à condição de Havel fosse recuperada apenas pela dedicatória ou por uma espécie de crítica genética, Beckett diz muito sobre seu método de composição. Primeiro, que a obra de arte só pode falar do mundo enquanto arte. Ela não é uma forma alternativa da realidade ou um espelho que a reflete, mas um objeto no mundo, cujo papel depende da autoconsciência dessa condição. Nisso *Catastrophe* se assemelha ao

processo composicional de *O Inominável* ou mesmo de *Esperando Godot*, quando destacadas suas diversas referências históricas, as quais não adquirem em relação à obra nenhuma relação de causa e efeito com os eventos, são apenas retalhos da realidade que surgem como menções fortuitas. Embora elas produzam algum significado aludido, a prática alegórica na qual um A (metamorfoseado) remete explicitamente a um B (algo no mundo) é rompida. A relação entre Prometeu, o líder haitiano e a condição de Mahood, por exemplo, se dá como imagens elípticas que, quando somadas àqueles personagens de obras anteriores de Beckett, que também irrompem em *O Inominável*, se referem ao próprio microcosmo da obra. O universo fictício beckettiano adquire a consciência de que tais figuras são imagens ou signos, portanto elas não permanecem no mesmo lugar que ocupam na realidade empírica. É um procedimento distinto, por exemplo, daquele adotado em obras realistas, nas quais a figura histórica reclama a legitimidade dos personagens fictícios e de sua experiência.

Doravante, é possível retomar a impressão de Veit sobre o gesto final do protagonista de *Catastrophe* como um momento representativo do teatro de tipo aristotélico, aquele que apela para a reação emotiva ou intuitiva do público. Após ser passivamente modificado pelas ações da assistente, a partir das indicações do diretor, o protagonista é submetido a um jogo de luz, que incide sobre diversas partes do seu corpo. Para o diretor, o momento da catástrofe consistiria nas luzes do palco apagadas, com exceção apenas de um feixe de luz direcionado à cabeça baixa do protagonista. A hipótese de levantar a cabeça, para mostrar um pouco do rosto é sugerida com hesitação pela assistente e rapidamente condenada pelo diretor.⁴⁷ É significativo que o gesto do protagonista ocorra após os aplausos idealizados

⁴⁷ O trecho final da peça – em que A é a assistente; D, o diretor; P, o protagonista; e L, Luke, responsável pela luz (não aparece em cena):

A: [*timidly*] What if he were to... were to... raise his head... an instant... show his face... just an instant.

D: For God's sake! What next? Raise his head? Were do you think we are? In Patagonia? Raise his head? For God's sake! [*Pause*] Good. There's our catastrophe. In the bag. Once more and I'm off.

A: [*to L*] Once more and he's off.

[*Fade-up of light on P's body. Pause. Fade-up of general light.*]

D: Stop! [*Pause.*] Now... let 'em have it. [*Fade-up of general light. Pause. Fade-out of light on body. Light on head alone. Long pause.*] Terrific! He'll have them on their feet. I can hear it from here.

pelo diretor, com isso ele está claramente fora da peça tal como dirigida por esta figura autoritária. Na interpretação de Veit, a rebeldia de P redime a catástrofe autoritária do diretor, numa forma antiautoritária, como se a revolta do protagonista dependesse do espectador. No entanto, os aplausos fictícios da plateia ao fim da ação idealizada pelo diretor vacilam quando o público é encarado pelo protagonista, menos como um sinal de cumplicidade do que de reprovação. A plateia parece reconhecer na face do protagonista sua convivência com a prática autoritária do diretor, identificada pelos aplausos. O apelo emocional da catástrofe, enquanto termo literário, nesse momento está mais alinhada à ação da plateia (de aplaudir) do que do protagonista. É difícil concordar com Veit quando afirma que com o gesto final do protagonista, Beckett atribui à plateia a possibilidade de interferir na ordem dos eventos, como se P se opusesse à dominação do diretor a partir dos aplausos. O protagonista, ao longo da peça, não reage a nenhuma intervenção do diretor ou da assistente, sua individualidade subsiste imersa numa imagem objetificada. Ele reage, na verdade, somente à ação da plateia, como se o êxtase final que ela manifesta ao aplaudir a catástrofe autoritária encenada pelo diretor condenasse sua luta a uma resistência solitária. Sem a mobilização coletiva, não há movimento revolucionário. Se há alguma cumplicidade entre P e a plateia, o modo como seu gesto inibe a reação do público indica que tal cumplicidade fora perdida. Assim a figura de P se alinha à punição de Havel, preso por suas atividades dissidentes, enquanto o autoritarismo seguiu seu curso na Tchecoslováquia, com o silêncio conivente da maior parte da população.

É nesse sentido que a reconstrução do autoritarismo, colocando em cena figuras relacionadas à atividade teatral, está além de uma mera metáfora da criação artística. Knowlson, por exemplo, destaca dentre algumas interpretações da peça que contrariam a temática política, a hipótese de que a superação da catástrofe idealizada pelo diretor sintetiza o fracasso da intenção do artista, uma vez que o resultado final da obra ou sua recepção escapam do controle daquele que a criou. Mas o silenciamento dos aplausos da plateia, surpreendida pela face viva do protagonista, bem pode comportar uma crítica implícita de Beckett à corrupção da arte pela indústria cultural, cada vez mais dedicada a uma estilização contemplativa do sofrimento, sem qualquer capacidade de mobilização social ou de definição do bem comum, como preconizado pela definição da tragédia por Aristóteles. Na indústria

[Pause. Distant storm of applause. P raises his head, fixes the audience. The applause falters, dies.

Long pause.

Fade-out of light on face.] (BECKETT, 2010, p. 484-485).

cultural a catástrofe acaba reduzida a mero efeito estilístico, sem capacidade de estabelecer qualquer diálogo com a vida fora do pequeno universo da representação artística, tanto que a reação esperada pelo diretor – os aplausos em pé do público – vacila diante de uma ação que não faz parte da cena preparada por ele – o protagonista ergue o rosto, mesmo com a reprovação do diretor à sugestão da assistente. Dessa forma, a representação do autoritarismo a partir do *tópos* da criação artística enfatiza o próprio papel da arte no campo da ação política.

É possível vislumbrar o desconforto de Beckett com um possível efeito da indústria cultural no modo de organização do campo artístico em sua própria reação à montagem de *Catastrophe* no Festival de Avignon. Em 23 de julho de 1982, ele escreve ao diretor responsável por suas peças nos EUA uma carta na qual menciona ter acompanhado alguns relances do Festival pela televisão. Beckett não aprovou a montagem, sobretudo ao notar seu protagonista amarrado, contra qualquer indicação no texto, com “gritantes fitas brancas a fim de facilitar a compreensão”.⁴⁸ O cômico nesse episódio é que Beckett acaba numa posição semelhante àquela do personagem do Diretor em *Catastrophe*, ainda que num contexto muito distinto ao retratado na peça. Mas o que a justificativa para a desconsideração do texto demonstra – “facilitar a compreensão” – é um recurso típico dos produtos da indústria cultural comumente voltada para um público *enfant*. Logo, o rompimento da cumplicidade entre o protagonista e a plateia, em função dos aplausos cessarem diante da atitude inesperada da criatura até então submissa, sugere que a plateia participa de *Catastrophe* como um personagem capaz de remeter ao comportamento do público num contexto de capitalização da cultura. No entanto, como o texto de Beckett se previne dessas reduções simplistas, é possível complicar ainda mais este raciocínio, resistindo a uma simplificação adorniana de oposição entre arte de consumo e arte verdadeira.

⁴⁸ A passagem completa inclui uma reprovação da mais recente montagem de *Esperando Godot*, dirigida por Ken Campbell, na qual Pozzo e Lucky aparecem descaracterizados:

July 21 Havel night seems to have been a very mixed & muddled bag. Saw a few depressing extracts on TV including a brief lash of the Protagonist all trussed up with screaming white bonds to facilitate comprehension. God knows what they did with the rest. This coming after a scandalous parody of *Godot* at the Young Vic. Try to persuade myself I'm past caring (BECKETT, 2016, p. 585).

Se, de fato, o gesto de P é capaz de conter a efusão da plateia, isto significaria que é possível emergir outro estado de consciência a partir da representação artística, mesmo quando esta não segue exatamente os parâmetros da forma idealizada pelo artista. No entanto, é preciso considerar a situação retratada em *Catastrophe*: um ensaio – o que significa que não havia público presente, logo os aplausos seriam um efeito técnico, como o da luz. Se o som de aplauso surge apenas quando o diretor considera o ensaio terminado, é razoável ponderar que o mesmo personagem que controla a luz, também controla o som. Portanto, o provável diálogo entre P e a plateia também faria parte do ensaio. Não só o diretor nutre a expectativa de que a peça será aplaudida de pé, como a própria obra parece conter a possibilidade de hesitação do público após a única ação do protagonista. Se o vacilo dos aplausos for tomado como mero efeito técnico do ensaio, a leitura desse final deve ser outra. A reação entusiasmada do público e o próprio advento de consciência de sua convivência com a banalização do sofrimento seria efeito da própria banalização. Nesse sentido, *Catastrophe* estaria apontando para um estado da arte no auge de sua transformação em mercadoria, no qual a redefinição do teatro aristotélico excederia o plano da composição artística. A reação de Beckett, por exemplo, à deturpação de *Catastrophe* e *Esperando Godot* nas montagens daquele ano de 1982 subentende a existência de um campo literário (ou artístico) no qual a forma se insere de modo descaracterizado. Mas mesmo assim as esferas da arte e da política continuariam imbricadas, uma vez que a arte não recuperaria sua condição de verdade sem uma redefinição coletiva da vida pública. Em outras palavras, o funcionamento da indústria cultural está alinhado a uma forma de vida política e social que não seria superada isoladamente por meio da forma artística. O problema é que por esse viés do caráter fictício dos aplausos e de sua hesitação, a consciência de classe não passaria de um jogo cênico, um efeito literário que pode ou não ocorrer.

Nesse ponto, é importante destacar a função do único personagem que não aparece em cena: Luke. *Catastrophe* não apenas representa figuras do meio do teatro, mas personagens que contribuem para execução da peça mesmo sem aparecerem em cena. Com exceção do ator, que cumpre o papel do protagonista, as figuras do diretor, da assistente de palco e do assistente técnico usualmente passam despercebidas pelo público no processo de produção de uma peça. Como *Catastrophe* aborda a situação de um ensaio, tais figuras invisíveis têm a possibilidade de aparecer, contudo, uma delas ainda permanece oculta: Luke. Ele ocuparia a última posição na cadeia autoritária, considerando que o diretor transmite suas ordens à assistente que, quando necessário, as encaminha a Luke. Nas indicações iniciais da

peça, Beckett sugere que D acabara de chegar, A e Luke apenas ascenderam as luzes, P já está posicionado, com uma roupa toda preta que contrasta com a vestimenta branca da assistente. No decorrer da ação, D revela não estar certo da presença de Luke, uma vez que pergunta por ele quando a posição de P está preparada, restando apenas ensaiar o jogo de luz sobre seu corpo.⁴⁹ A voz de Luke aparece aos poucos, como se ele viesse de outro lugar ao ser chamado pela assistente. Em seguida inicia-se uma espécie de refrão com as ordens do diretor à assistente e desta a Luke. A comunicação entre D e Luke depende, portanto, da assistente. Nessa posição intermediária, ela é ao mesmo tempo submissa a D e autoritária em relação a L. A passagem⁵⁰ em que ela é repreendida pelo diretor por sugerir que P levante a cabeça, por exemplo, é um claro indício desta dupla posição, no momento em que ela transmite a reprovação de D a L. Mas, ao contrário da assistente, Luke não parece muito interessado em dar continuidade à cadeia autoritária. A começar, ele não está a postos quando sua função é requerida pelo diretor; não se sabe se estava dormindo ou ocupado com outros afazeres. E, sua maior fala na peça denota certa impaciência: “qual é o problema agora?”. Somando tais fatos à falta de comunicação direta entre D e L, não é exagero supor que há, dentro das possibilidades da função de cada um, uma disputa de poder entre Luke e o diretor.

A manifestação mais clara dessa disputa é o controle da luz. Muitos estudos reconhecem a importância da iluminação, sobretudo, nas peças finais de Beckett. Assim como em *Catastrophe*, onde os feixes de luz funcionam como uma espécie de voz narrativa, nas peças tardias é a luz ou sua falta que controla a ação. Antes da aparição de Luke, o diretor repete diversas vezes à assistente a ordem “light!” (luz!). Mas, nesse caso, não é a luz que controla a cena que ele exige, senão fogo para ascender o cigarro. Dentro da economia performática do teatro beckettiano, portanto, esta é uma “luz menor”, que não controla o curso

⁴⁹ Nesse momento, D já está fora do palco, onde permanecem apenas A e D. Suas instruções à alternância da luz são transmitidas à assistente e repetidas por ela a Luke:

D: It's coming. Is Luke around?

A: [*calling*] Luke! [*Pause. Louder.*] Luke!

L: [*off, distant*] I hear you. [*Pause. Nearer.*] What's the trouble now?

A: Luke's around.

D: Blackout stage.

L: What?

[*A transmits in technical terms. Fade-out of general light. Light on P alone. A in shadow.*] (idem, p. 484).

⁵⁰ Nota 45.

dos acontecimentos. Esta situação em *Catastrophe* parece preparar, primeiro, a aparição de Luke e, na sequência, o gesto final do protagonista. Para que P possa encarar a plateia, a luz precisa continuar sob sua cabeça, mesmo após o diretor considerar o ato encerrado. O som de aplausos efusivos surge, P levanta a cabeça, os aplausos vacilam, desaparecem, só então as luzes se apagam completamente. O fim do ato não é determinado pelo diretor, mas por Luke. É, portanto, mais razoável supor uma cumplicidade não entre P e o público, como defende Carola Veit, mas entre o protagonista e Luke.

A situação final pode ficar mais clara considerando a natureza dos aplausos, isto é, que tanto o som fervoroso quanto seu desvanecimento fazem parte do jogo cênico da peça. O som do público em alvoroço corresponde à expectativa do diretor, com a conclusão da cena; já o vacilo do som, até o completo silêncio, diante do rosto de P, faz parte de uma peça paralela, fora da cadeia autoritária entre D e A, formada pelo ato de resistência não só de P, como também de Luke, por sustentar a luz até o gesto final. Esta figura, que permanece invisível até quando aqueles que compõem a força produtiva na esfera de trabalho teatral aparecem, é o protótipo da classe trabalhadora em *Catastrophe*. Ele é a imagem do que Guy Standing chamou de “precariado”, referindo-se a uma nova classe social – “a nova classe perigosa”. No entanto, é mais provável que Alain Birh, Giovanni Alves, Ricardo Antunes, dentre outros, estejam mais corretos quando colocam o precariado como uma parcela da classe trabalhadora mais precária do que o próprio proletariado. Nesse sentido, o precariado é aquele que sofre os efeitos do avanço do capital variável com a transformação do proletariado em *salariado*, pelo modo de desenvolvimento fordista-keynesiano. Ele assim confunde-se com as camadas instáveis do proletariado, sem os mesmos direitos e garantias do trabalhador da indústria fordizada. Assim como Luke, o precariado exerce algumas funções na cadeia produtiva, na maioria das vezes informais e temporárias, não chegando nunca a ser completamente absorvido pelo campo de trabalho. O que os distingue é que o precariado de Guy Standing tende a ser atraído por políticos populistas e discursos neofascistas, enquanto o distanciamento de Luke faz dele uma figura de resistência. Mas o que interessa nessa parca aproximação é o distanciamento de Luke em relação à cadeia produtiva autoritária encabeçada por D e A. Isso faz dele uma figura potencialmente revolucionária, capaz de inserir na cadeia de opressão representada pela cumplicidade entre o diretor e sua assistente, uma outra cadeia originada pelo gesto final de P: a da resistência. Nesse caso, a luta do artista não dependeria necessariamente do público, corrompido, mas da classe trabalhadora.

A presença das relações de trabalho na peça freia a aparência de universalidade de *Catastrophe*, sugerida pelo distanciamento que Beckett assume em relação ao fato histórico concreto do autoritarismo na Tchecoslováquia. Carola Veit, por exemplo, considera que a forma de representação performática da peça incorporaria o que há de comum em qualquer sistema autoritário, seja do regime político do leste europeu ou do catolicismo irlandês. É claro que a força da representação da história em Beckett não está na referência a eventos localizados. Não há qualquer dependência dos objetos, das datas ou mesmo dos eventos históricos concretos. Contudo, as constantes lutas entre a classe produtiva e a parte ociosa da população, inevitavelmente presentes em suas obras, indicam que o método de composição beckettiano coloca em cena o movimento da história, isto é, aquilo que o processo histórico promove de transformação profunda no íntimo de todos aqueles que estão expostos a ele. É isso que interessa. Não é possível chegar tão longe quanto Veit e afirmar que o distanciamento transforma o autoritarismo numa chave universal, capaz de abrir caminho à compreensão de qualquer prática autoritária em qualquer lugar do mundo. Se for assim, *Catastrophe* perde sua função social.

A AUTONOMIA DA ARTE ENQUANTO PRINCÍPIO ESTÉTICO

A análise que mais se dedica a alcançar a função política do efeito de distanciamento do método de composição beckettiano talvez ainda seja aquela feita por Adorno. Isto se deve principalmente ao conceito de autonomia, empregado para descrever uma condição social para a arte capaz de defendê-la, por um lado, da inclinação *kitsch* dos produtos da indústria cultural e, por outro, da subordinação à função social pelo discurso do engajamento. A hipótese da autonomia da arte, portanto, está estreitamente relacionada à relação entre arte e sociedade, que no pensamento de Adorno não se resume a ser uma relação de aproximação ou distanciamento. A arte autônoma, para preservar sua condição de verdade, dependeria de uma relação com a realidade empírica permeada pela negatividade; no entanto, a separação que a autonomia tem por base nunca pode ser completa, pois as práticas artísticas (e seus produtos) não ocorrem fora da vida social. Em outras palavras, mesmo opondo-se à realidade empírica, o artista continua submetido às forças regidas por ela. Daí que a arte autônoma estabelece com o mundo uma relação negativa: é no processo de resistir a qualquer demanda externa à forma artística – seja o domínio do mercado ou os imperativos do engajamento – que a arte melhor absorveria a dinâmica social que a envolve.

No ensaio “Engajamento” (1962), o lugar que Adorno atribui a Beckett nesta discussão é bastante claro. O texto parte do livro de Sartre *O que é literatura?* (1947) contrapondo sua hipótese da arte engajada a obras de autores como Brecht, Kafka e Beckett. Em linhas gerais, Adorno descreve os efeitos do engajamento em similitude com o do avanço do capital sobre a cultura. Apesar da postura crítica da arte engajada, ela não alcançaria uma consciência formal capaz de romper com a ideologia dominante, por não estabelecer com a realidade empírica uma relação negativa. Assim a obra de Sartre acabaria limitada à defesa de sua filosofia, o que implica na superioridade do conteúdo sobre a forma. Essa condição, segundo Adorno, justificaria sua cooptação pela indústria cultural pois, devido a uma compreensão equivocada do engajamento, a produção literária do filósofo francês continuaria apoiada na solidez do enredo. Nesse ponto, a obra de Brecht teria um desenvolvimento estético mais condizente com as transformações estéticas de seu tempo porque, apesar da ambição didática, ele teria sido capaz, sobretudo nas obras de maturidade, de elevar a abstração a princípio formal (ADORNO, 2003, p. 399). O conceito da autonomia, portanto, é inseparável de outro muito importante: o da forma. Adorno parte da oposição tradicional entre forma e conteúdo destituindo a rigidez desta polarização. Ele defende uma arte que não seja idêntica a si mesma, mas um tenso intercurso de antípodas irreconciliáveis, isto é, ela surge ao mesmo tempo como artefato que contém a si mesmo – um objeto no mundo – e como veículo de uma mensagem – logo, como representação de um objeto externo à forma. A tarefa do artista é criar objetos capazes de sustentar esta tensão. No ensaio sobre Sartre, os principais exemplos adornianos capazes de sustentar a polarização entre forma e conteúdo são as obras de Kafka e Beckett que, ao transformarem o distanciamento em aspecto formal, reconheceriam que o princípio artístico não purifica a política, isto é, até mesmo as melhores intenções tornam-se falsas quando a estética converte-se em política (conteúdo).

Longe de ser uma defesa da arte pela arte *tout court*, a redenção da forma no pensamento de Adorno leva a uma redefinição do significado político da estética, o qual não depende do discurso presente na obra, mas da conservação do frágil espaço entre a autossuficiência e a subordinação da arte à sua função social. Se, por um lado, somente sua condição de objeto for enfatizada, cai-se no fetichismo e no culto do que deveria garantir sua autonomia. Por outro lado, a forma não deveria ser mero invólucro do conteúdo social, o que reduziria a obra à condição de documento. Como artefato, a arte resiste à condição instrumental de dizer e documentar a realidade, impondo assim sua diferença estrutural, como prática social complexa (MILLER, 1994, p. 45). Esta condição implica num método formal

marcado pela negatividade; a arte autônoma não aceita nenhum acordo com a realidade empírica, ela nunca se submete ao mundo por completo, e tal radicalismo encontraria seu principal potencial de expressão na destrutividade da forma, assumida desde a arte de vanguarda. Se a condição social não deve ser necessariamente copiada ou diretamente reproduzida, isso não significa que a obra esteja alheia às forças sociais de seu entorno: elas são incorporadas pela forma artística a partir do contexto no qual ela se origina, a tecnologia por ela utilizada e pelo estágio de dominação da natureza no momento de sua concepção.

É impossível dissociar o imperativo da negatividade com o qual Adorno redime a forma artística dos acontecimentos do pós-guerra. Num mundo marcado pela administração política do extermínio, a abstração vanguardista reflete a abstração das leis que regem a sociedade, o que se vê perfeitamente representado nas obras de Beckett (ADORNO, 2003, p. 408). O sucesso do engajamento artístico, num mundo marcado pela destruição, dependeria, portanto, de cancelar qualquer demanda externa ao princípio formal, seja ela do mercado ou mesmo do engajamento político. Aquilo que na arte engajada é apenas discurso, em autores como Beckett e Kafka torna-se por via formal um elemento de perturbação. Se a tarefa do artista é sustentar a tensão entre forma e conteúdo, do público, a obra exige outro comportamento diante dela, capaz de reconhecer sua natureza dinâmica, porque enquanto incorporação da angústia da vida social, ela não só retira aqueles que a enfrentam do estado de paz, como os confronta com a passividade diante da constatação de que o mundo caminha para a destruição. Este é justamente o efeito do gesto final do protagonista sobre a plateia no fim de *Catastrophe*.

O conceito da autonomia da arte assim se insere na dinâmica da dialética do sofrimento, presente no postulado de Adorno sobre a impossibilidade da poesia lírica após Auschwitz. Muitas vezes mal compreendida, esta afirmação não determina o fim da arte, mas o imperativo de reconhecer seu caráter problemático no mundo administrado, o que é, para Adorno, fundamental para a condição de verdade dos artefatos artísticos num mundo marcado pela destruição e em risco de desaparecer devido ao potencial atômico. Tal reconhecimento exige uma profunda transformação da forma artística, a fim de garantir sua sobrevivência para além do cinismo do capital simbólico. A dialética do sofrimento, portanto, está no fato de que ao mesmo tempo em que as consequências da barbárie não admitem o esquecimento, também exigem a continuação da arte, pois o sofrimento não encontra outro espaço de manifestação. Para Adorno, a expressão desses momentos estaria nos instantes considerados mais “formalistas” das obras, como no radicalismo formal das vanguardas, por exemplo (idem, p.

407). Enquanto a arte engajada revive o genocídio pelo conteúdo, a arte autêntica incorpora o protesto em sua forma, com isso ela cria momentos de negatividade, os quais seriam mais verdadeiros do que os poemas ou testemunhos que abordam a experiência das vítimas.

Nas notas de Adorno sobre *O inominável* está esboçada uma aproximação entre a negatividade e este “romance terrível”. Nelas a transformação formal exigida pela dialética negativa afeta a construção do personagem, especificamente por reconhecer a não identidade entre sujeito e objeto, o que seria para Adorno o primeiro passo no sentido de desfazer a reificação do sujeito pela ideologia moderna. Segundo ele, Beckett transforma a questão cartesiana sobre o que resta depois da dedução geométrica dos objetos num problema intrínseco das relações econômicas capitalistas: como relacionar as coisas entre si e as coisas e o eu? Se a resposta prática é a criação de uma forma universal de troca – o dinheiro – Beckett responde por via negativa, transformando a soberania do cogito em “menos que nada”.⁵¹ Infelizmente, estas notas não chegaram a compor o ensaio pretendido por Adorno, no entanto, elas indicam o quanto a leitura adorniana do romance assimila seu processo formal à negatividade, sobretudo em virtude da abstração e da redução do personagem. Em outras palavras, a redução das criaturas que rondam a voz *Inominável* a um estado mineral potencializa o conceito da dialética negativa. Inclusive as vozes e os outros personagens que surgem diante do *Inominável* aparecem como o “absoluto negativo” por enunciarem a morte (HULLE & WELLER, 2010, p. 174).

⁵¹ A passagem sobre como Beckett abstrai das relações de troca na sociedade capitalista a perda da soberania do cogito foi traduzida por Hulle & Weller do seguinte modo:

(...) In B[eckett] that
becomes,
sardonically: how can I ligate everything that exists
and also
myself? (This is thought in accordance with the capitalist
market, which B[eckett] takes at its word.)
Answer: by turning myself into a negative
quantity, into less than nothing (filth and
stump are less than a remnant). The sovereign
ego cogitans is transformed by the *dubitatio* into
its opposite. And that is what it always was. (HULLE & WELLER, 2010, p. 173).

Adorno é absolutamente explícito quanto ao que julga ser o elemento que torna essa obra de Beckett representativa do mundo do pós-guerra: sua relação com a morte. Nesse sentido, as notas sobre *O Inominável* sugerem certa semelhança com o ensaio escrito em 1958, “Tentando entender *Fim de partida*”. Em tal texto, Adorno atribui a fragmentação da forma da peça à explosão do sentido metafísico do mundo. A condição problemática da arte justifica-se pela impossibilidade de atribuir uma forma racional à destruição, o que se manifestaria na interdição do trabalho artístico. Diante do modo como a irracionalidade da sociedade burguesa tardia não se deixa compreender, os personagens de Beckett acabariam absorvidos pela destruição, tendo que lidar inclusive com a perda da capacidade mimética no horizonte da guerra.⁵² Ao representar a consciência de que, para o artista, não existiriam mais quaisquer condições de refletir sobre o desastre, Beckett seria capaz de fazer emergir de sua obra algo socialmente verdadeiro. Em *O Inominável* esta consciência parte do reconhecimento do que há de verdade na morte: a extinção da vida e de todo conteúdo simbólico. É o que, segundo as notas de Adorno, faz desse romance tão significativo.⁵³

Mas este tópico da morte teria outro sentido se fosse abordado na perspectiva existencialista da morte individual, como um destino irremediável da condição humana. O sentido social que Adorno identifica na presença desse tema em *O Inominável* provavelmente origina-se da sua transfiguração em problema literário, isto é, o narrador intui seu destino ao confrontar-se com os narradores de obras anteriores, que já passaram, não mais estão em sua presença: “Malone está lá. (...) Não está mais para Molloy? (...) Para dizer a verdade creio que todos estão aqui, desde Murphy pelo menos (...) Outra hipótese: estiveram aqui mas não estão mais” (BECKETT, 2009, p. 30-31). Numa perspectiva adorniana, esse jogo fantasmagórico de narradores transforma a consciência da morte em princípio formal, capaz de colocar em questão a estagnação da fórmula do progresso: “é preciso continuar”. A morte então emerge

⁵² É preciso ter em mente que no pensamento de Adorno a mímesis compreende um primeiro processo de distinção entre o homem e a natureza. Ela é, enquanto mistificação do mundo, o primeiro passo da racionalidade humana no enfrentamento de uma natureza terrível e ameaçadora.

⁵³

Simplest answer to why [*L’Innommable* is] so enormously significant:
because it comes closest to the conception of what it will really be like after death (the *innommable* dreams it).
Neither spirit nor time nor symbol. This is precisely the Beckettian no man’s land. (HULLE & WELLER, 2010, p. 177).

como conteúdo socialmente significativo quando o narrador reconhece na oração seguinte: “não posso continuar”. E a deliberação contraditória na sequência – “vou continuar” – seria a própria determinação do artista a continuar mesmo diante da impossibilidade de fazer sentido do mundo mas, sobretudo, e mais importante, de continuar depois de reconhecer que não é mais possível continuar, o que implica numa forma de continuidade emancipada.

O intervalo na frase final de *O Inominável* – “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” – parece concentrar o cerne da interpretação adorniana. A consciência artística que emerge em Beckett – continuar após reconhecer sua impossibilidade – é a contraparte aparentemente oculta do processo histórico. É a resignificação da morte pelo extermínio em massa que eleva a consciência da mortalidade a princípio formal. Os campos de concentração interromperam o curso indiferente e imprevisível da morte, ela se tornou administrada e coletiva. A reação à morte passa a derivar do domínio técnico e político sobre os indivíduos. E a arbitrariedade no processo ideológico para determinar aqueles que vivem e os que morrem rapidamente se converte na crise estrutural da ideologia.⁵⁴

Nesse sentido, o abstrato faz da arte moderna herdeira do naturalismo, pois o absurdo constitui a normalidade do mundo administrado. Beckett então se faz representativo do movimento da história na mesma intensidade com que Balzac absorveu seu tempo histórico. Mas a diferença substancial que os separa é a consciência formal. O triunfo do escritor naturalista dependia de cortar as arestas da forma, a fim de nivelar obra e mundo, um como reflexo e o outro como realidade. A consciência fictícia em Beckett equipara-se à dialética negativa no sentido em que o artefato artístico reclama sua condição de objeto, multiplica suas arestas, entrega-se em estado bruto; esta seria a base de contestação à realidade do mundo. A consciência formal é forçada a reconhecer o caráter abstrato da ideologia, não encobrir sua condição de objeto é um modo de resistência que abriga o potencial de verdade da arte. A elevação da morte a princípio estético adquire assim um aspecto fundamental tendo em vista que a consciência da mortalidade mergulha tudo o que parece importar no abismo da irrelevância.

⁵⁴ Sobre a abordagem da morte administrada na obra de Beckett: ““Dismantling authenticity: Beckett, Adorno, and the ‘post-war’”, de Tyrus Miller, que apresenta uma instigante interpretação de *O Despovoador* enquanto princípio de organização alinhado ao extermínio em massa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abordar o impasse enfrentado por Beckett após concluir *O Inominável*, discutindo inclusive como as aporias da prosa são revividas em diferentes meios de representação, particularmente pelo *media mass*, apenas dois caminhos pareciam possíveis ao autor enquanto romancista: a redundância ou o silêncio. Mas o curso da história do romance no século XX parece apontar a uma terceira saída: o retrocesso. Em linhas gerais, o retrocesso significa a ocultação do princípio formal do gênero romanesco, daí a possibilidade de se falar numa crise da crise do romance. Em *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Jean Bessière situa o romance contemporâneo numa esfera definida pelo leitor, não pelo aspecto distintivo da forma. Em outras palavras, o que caracterizaria o romance hoje é ele ser reconhecido enquanto tal, independentemente de suas leis estruturais. Por isso, o resgate de *O Inominável* aponta para um passado em que o problema da forma tornou-se central; dele dependia a condição de existência do romance e a definição de seu papel social.

O Inominável, contudo, não deve ser tomado como modelo de ruptura. A forma desse romance dialoga com o mundo contemporâneo enquanto princípio formal forjado pelo pós-guerra, isto é, pela sua capacidade de incorporar a consciência de crise da arte num momento de organização sistemática da barbárie. Fora desse contexto, seu princípio formal não passa de uma alternativa de consumo a uma classe de consumidores que querem se distinguir da grande massa através do capital simbólico. O Nobel atribuído a Beckett e seu sucesso editorial são indícios muito claros da capacidade do capitalismo de absorver as mais diversas práticas culturais, não fosse assim, o sistema não teria se reinventado e superado suas diversas crises. A ruptura só pode sobreviver enquanto tal se resistir à configuração de si mesma como modelo. Não pode haver um modelo de ruptura. O que resta de *O Inominável* é a consciência aguda da crise, fundamental para estabelecer uma relação negativa com a realidade empírica.

Se a legitimidade de uma forma artística depende do público, não há condição de existência fora da indústria cultural. Mesmo as obras de “consumo alternativo”, que ainda sustentam alguma tensão entre forma e mundo, não conseguem escapar do destino terrível que Peter Bürger aventa em sua análise das neovanguardas: marcadas por uma espetacularização da ruptura, elas não seriam capazes de conservar nem mesmo o instante de rebeldia conquistado pelas vanguardas modernistas, por surgirem num contexto em que a ruptura tornou-se elitizada, isto é, surge mais um aspecto de distinção intelectual e de classe, do que

de redefinição da relação entre arte e *práxis*. Num contexto em que a legitimidade do romance depende do reconhecimento do público, ele tende a assumir uma condição absolutamente contrária à marginalidade que caracterizou seu desenvolvimento histórico: a posição do romancista no mundo contemporâneo parece ser a principal imagem do artista que conservou sua aura. Contrário ao avanço tecnológico e à condição de seus meios de representação – como a televisão, os vídeos na internet e as mídias sociais –, o romancista é aquele que preserva através de seu ofício uma tradição ou uma prática que resiste enquanto raiz do espírito, tal como o cantor de ópera ou o ator de teatro. Mas a solidão do ato de escrever um romance também atribui à atividade do romancista algo de ordem existencial, como se isolado da agitação do mundo ele fosse capaz de encontrar o que há de mais íntimo em seu ser. Talvez por isso “escrever um romance” figure na maioria das listas pequeno burguesas dedicadas a apresentar as coisas mais importantes para fazer antes de morrer. Assim o romancista se distancia da multidão com o mesmo vigor que resiste à avassaladora ordem tecnológica do mundo. Ele torna-se uma figura reclusa, de grande sabedoria, que dedica a maior parte de seus dias a ler e escrever, enquanto o resto dos mortais está condenado a atividades performáticas. Por outro lado, haveria nessa condição quase mítica um potencial verdadeiro de redenção da forma romanesca.

Se no pensamento de Lukács a continuidade do romance dependia do resgate da harmonia do universo da épica, na resposta de Ferenc Fehér em *O romance está morrendo?*, as formas de vida puramente sociais do capitalismo – portanto, não mais “naturais” – impulsionam a forma romanesca para o futuro. O surgimento de uma sociedade puramente social inaugura a consciência de que a vida social sempre pode ser outra, o que faria da própria sociedade burguesa apenas um estágio do desenvolvimento humano. Nesse contexto, a forma do romance jamais poderia assumir a rigidez da épica, uma vez que ele deveria permanecer em perpétua luta, sem realizar-se artisticamente. O isolamento do romancista, que se confunde com o do próprio indivíduo moderno, tem nessa apreensão de Fehér um papel importante, pois o herói romanesco teria a função de constituir um universo para si mesmo, sustentando a dualidade entre o eu e o mundo exterior. Aquilo que Lukács julgava problemático, Fehér, numa perspectiva muito próxima a Bakhtin, defende como uma potencialidade do gênero romanesco, mas tal potencialidade depende de uma consciência perpétua de crise, afinal o elemento perturbador da distinção entre eu e mundo deriva da consciência, típica da sociedade burguesa, de que toda criação humana produz um meio artificial de existência.

À medida que as próprias instituições burguesas constituem-se enquanto organizações abstratas (criadas pelo homem), o isolamento da produção e consumo do romance torna-se representativo da inautenticidade e multiplicidade da esfera íntima da vida cotidiana. Por isso, o desvanecimento da crise do romance tem uma forte implicação ideológica: ela traduz o esforço de legitimação e imutabilidade de formas de vida abstratas, as quais tendem a manter o princípio de desigualdade por trás do modo de produção burguês. Essa tensão entre a forma do romance e a sociedade burguesa desaparece do ensaio de Fehér quando ele descreve o caráter fortuito da individualidade do herói do romance como uma conquista duradoura do gênero, isto é, ela não seria superada nem mesmo com o fim da sociedade burguesa (1972, p. 62). Contudo, na parte final de seu texto, quando discute o desenvolvimento temporal do herói, Fehér aborda a imprevisibilidade como um aspecto estrutural distintivo do romance na sociedade burguesa, por corresponder à relação humana com o mercado, pelo encontro fortuito com a mercadoria. Numa formação social capaz de revelar claramente sua substância esse elemento perderia representatividade. Nesse ponto, cabe a questão que dá título ao ensaio de Cláudio Magris, presente na coletânea reunida por Moretti (2009): “O romance é concebível sem o mundo moderno?”.

Dedicada ao período de triunfo do romance, após o declínio do mundo agrário e feudal, a análise de Magris não permite conceber a *longue durée* da forma romanesca, como a apreensão por via da ficcionalidade o faz. A hipótese de que “o romance é o mundo moderno” (idem, p. 1016) tende a ser largamente aceita, sem questionamentos, por assumir os princípios formais forjados no momento de maior aceitação do romance. Essa posição é apenas outra face da incorporação do romance pela indústria cultural, como impulso narcisista, acompanhado pela ocultação de suas tensões formais. A visão teleológica defendida por Magris – segundo a qual todas as formas embrionárias da prosa de ficção tendem ao romance moderno – cai na mesma armadilha de outras tentativas frustradas de definição do romance, seja como histórias de amor, de aventuras ou como descrição da vida cotidiana e do desenvolvimento de um personagem no tempo e espaço. Tais definições acabam desacreditadas por se apresentarem como uma definição global do romance, enquanto partem de configurações particulares e imediatas da prosa. Fehér, por exemplo, ilustra bem as relações entre o romance de formação e o desenvolvimento do indivíduo burguês, cuja transposição literária se dá pelo surgimento do protagonista que se aperfeiçoa ao longo do tempo, pelo acúmulo de experiência. Esta estrutura, contudo, não tem o potencial de definir o romance como um todo. *A Montanha Mágica*, por exemplo, testemunha um período em que a

formação do herói esteve descaracterizada, afinal na guerra o desenvolvimento do indivíduo não visa conduzir para a vida, mas sim para a morte.

Nesse sentido, a compreensão aqui apresentada de *O Inominável* como um romance do pós-guerra não teve por base nenhuma especificidade estrutural do romance a não ser a consciência de sua própria ficcionalidade. Esta característica é o que permite o retorno do romance sobre si mesmo, não só questionando os parâmetros de obras anteriores, como desafiando os princípios abstratos da ideologia burguesa. Assim, essa obra de Beckett pode ser compreendida como romance não pela configuração do ser, do espaço e do tempo que apresenta, mas por partir do questionamento de tais estruturas. Nas perguntas iniciais do *Inominável* é ainda de se destacar a repetição do “agora”: onde *agora*? quando *agora*? quem *agora*? Esse gesto não apenas assimila a dificuldade de empregar as categorias do passado para representar o presente de destruição no pós-guerra, como reproduz o gesto fundador de todo romance, como obra de ruptura, aberta para o devir. Através desse gesto, *O Inominável* resiste como um romance verdadeiro, por estar aberto à consciência de crise. Doravante, o desvanecimento da crise do romance é um forte indicativo da perda de papel social do gênero. Com o apagamento de suas tensões estruturais, ele acaba reduzido a uma mercadoria qualquer. Daí que a especificidade do romance no pós-guerra, pelo enfrentamento radical de suas convenções, que erige a reflexão sobre a própria concepção do gênero romanesco em tópico central da narrativa, abriga o potencial de redenção tardia do gênero, justamente por conservar uma consciência aguda de crise. Nesse aspecto, *O Inominável* de Samuel Beckett se insere no longo desenvolvimento histórico da prosa de ficção no ocidente, marcado pela marginalidade e por uma estrutura aberta, que resiste a assumir uma natureza definitiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKERLEY, C. J. & GONTARSKI, S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. Nova Iorque: Grove Press, 2004.
- ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal Ediciones, 2003.
- _____. *Palavras e Sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALBRIGHT, Daniel. *Beckett & Aesthetics*. Cambridge University Press, 2003.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1997.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BALZAC, Honoré de. *As ilusões perdidas*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- BAPTISTA, Maria Manue. “*Ekphrasis* e (des)ocultação da verdade: uma reflexão a partir da filosofia heideggeriana” em *Caminhos de Cultura em Portugal*. Ribeirão: Húmus, 2010, pp. 337-343.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- BECKETT, Samuel. *Comment C'est*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961.
- _____. *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.
- _____. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Nova Iorque: Grove Press, 1984.
- _____. *Fim de Partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- _____. *L'Innommable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1953.

- _____. *Malone meurt*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1951.
- _____. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2014.
- _____. *Mercier et Camier*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970.
- _____. *Molloy*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1951.
- _____. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *O Inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *The Complete Short Prose 1929-1989*. Nova Iorque: Grove Press, 1995.
- _____. *The Letters of Samuel Beckett (1929-1940)*. Cambridge University Press, 2009. Volume I.
- _____. *The Letters of Samuel Beckett (1941- 1956)*. Cambridge University Press, 2011. Volume II.
- _____. *The Letters of Samuel Beckett (1957- 1965)*. Cambridge University Press, 2014. Volume III.
- _____. *The Letters of Samuel Beckett (1966- 1989)*. Cambridge University Press, 2016. Volume IV.
- _____. *The Selected Works of Samuel Beckett*. Nova Iorque: Grove Press, 4 vol., 2010.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “A crise do romance” em *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “O narrador” em *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEN-ZVI, Linda. “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language”. Em *PMLA*, vol. 95, n. 2 (Março, 1980), p. 183-200.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- BERRETINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BESSIÈRE, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: PUF, 2010.
- BIXBY, Patrick. *Samuel Beckett and the Postcolonial Novel*. Cambridge Univ. Press, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. “Le roman: oeuvre de mauvaise foi”. *Les temps modernes*, nº. 19, 1947.
- BLOOM, Harold. *Samuel Beckett*. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, 1985.

- BOLIN, John. *Beckett and the Modern Novel*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2012.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago Press, 1961.
- BRETON, André. *Les manifestes du surréalisme*. Paris: Sagittaire, 1955.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1969.
- CASANOVA, Pascale. *Beckett l'abstracteur: anatomie d'une révolution littéraire*. Paris: Seuil, 1997.
- CERVANTES, Miguel S. D. *Quixote*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2012. 2 v.
- CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris: A. Colin, 2005.
- CLÉMENT, Bruno. *L'oeuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Du Seuil, 1994.
- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Trad. Alain Bony. Paris : Du Seuil, 1981.
- DADDARIO, Will & GRITZNER, Karoline (ed.). *Adorno and Performance*. Nova Iorque: Palgrave Mcmillan, 2014.
- DAMBRE, Marc & GOSSELIN-NOAT, Monique. *L'éclatement des genres au XX^e siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1993.
- _____. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie: l'anti-oedipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DICKENS, Charles. *Tempos difíceis*. Trad. José Baltazar. São Paulo: Boitempo, 2014.
- DOODY, M. A. *The True Story of the Novel: An Alternative History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.
- DUARTE, Rodrigo. "Morte da imortalidade. Adorno e o prognóstico hegeliano da morte da arte". *Morte da arte hoje*, 1993, Belo Horizonte. *Morte da arte hoje – Anais*. Belo Horizonte: Laboratório de estética da FAFICH-UFMG, 1993. v. 1. p. 135-146.
- DUMÉZIL, Georges. *Do mito ao romance*. São Paulo: M. Fontes, 1992.
- _____. *Mythe et épopée*. Paris: Gallimard, 1995, 3 v.
- DURÃO, Fabio A. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33". *Kriterion: Revista de Filosofia*, n. 46, p. 429-441, 2005.

- _____. “Sobre a literatura da destruição e o *Ulisses*, de James Joyce”. *Aletria* (UFMG), v. 23, p. 211-222, 2013.
- EAGLETON, Terry. “Champion of Ambiguity”. *The Guardian*. Londres, 20 mar. 2006. Opinion, Arts/Theatre.
- EDWARDS, Michael. *Beckett, ou, le don des langues: essai*. Montpellier: Espaces 34, 1998.
- FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. “O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen”. *Obras completas*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 8 v.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin”. *Perspectivas*, São Paulo, 16: 67-86, 1993.
- _____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- GATTI, Luciano. “Adorno e Beckett: Aporias da autonomia do drama”. *Kriterion* (UFMG. Impresso), v. 55/130, p. 577-596, 2014.
- _____. “Narração ou teoria? Adorno e *O Inominável* de Samuel Beckett”. *Literatura e Sociedade* (USP), v. 17, p. 68-75, 2013.
- _____. “Samuel Beckett's television plays: means of production, literary genres, critical theory”. *ARS* (São Paulo), v. 14, p. 91-106, 2016.
- _____. “Sou feito de palavras'. A(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett”. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. 17, p. 103-132, 2015.
- GONTARSKI, S.E. “*The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Art*”. *Modern Fiction Studies* 29 (1983): p. 25-41.
- GRAMSCI, Antonio. “Americanismo e fordismo” em *Cadernos do cárcere*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Volume IV.
- GRAVER, L. & FEDERMAN, R. (ed.). *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Londres: Routledge, 2005.
- GRIMAL, Pierre (ed.). *Romans grecs et latins*. Paris: Gallimard, 1993.
- GROYS, Boris. *Art Power*. Londres: MIT Press, 2008.
- HARVEY, David. *Espaços de esperança*. Trad. Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. Edições Loyola: São Paulo, 2004.

- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005.
- HESLA, David H. *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- HOLZBERG, Nikklas. *The Ancient Novel: An Introduction*. Londres: Routledge, 1995.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: CosacNaify, 2014.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUET, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*. Paris: Gallica, 1978.
- HULLE, Dirk Van & WELLER, Shane. "Notes on Beckett". *Journal of Beckett's Studies*. 19.2 (2010): 157-178.
- HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Émile Colin, 1891.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.
- _____. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAMESON, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. Nova Iorque: Verso, 2002.
- _____. *Marxism and Form*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1974.
- _____. "O romance histórico ainda é possível?". Trad. Hugo Mader. *Novos Estudos*. CEBRAP, 77, p. 185-203, 2007.
- _____. *Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- _____. *The Antinomies of Realism*. Londres: Verso, 2013.
- JAY, Martin. *Marxism and Totality*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. Rio de Janeiro: Penguin/Companhia das Letras, 2012.
- JUDT, Tony. *Postwar: a History of Europe since 1945*. New York: Penguin, 2006.
- KENNEDY, Seán. "'THE ARTIST WHO STAKES HIS BEING IS FROM NOWHERE': Beckett and Thomas MacGreevy on the Art of Jack B. Yeats." *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2004, 14: 61-74.

- KNOWLSON, James. *Damned to fame. The Life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury, 1997.
- KOFMAN, Sarah. *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris: Galilee, 1985.
- KRISTEVA, Julia. *Le texte du roman*. Mouton Publishers, 1970.
- KUNDERA, Milan. *A Cortina: ensaios em sete partes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LOVECRAFT, H. P. "The Unnamable". *The Fiction: Complete and Unabridged*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2008, p. 256-261.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. "O romance como epopeia burguesa", in CHASIN, J. (Org.), *Ensaaios Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.
- _____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília, 1969.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MANDEL, Ernest. *O Significado da Segunda Guerra Mundial*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1986.
- McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. Nova Iorque: Routledge, 1987.
- McKEON, Michael. *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Baltimore: John Hopkins, 2002.
- MILLER, Tyrus. "Dismantling authenticity: Beckett, Adorno, and the 'post-war'". *Textual Practice*. Londres: Routledge, 1994, 8: 43-57.
- MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MORETTI, Franco (ed.). *The Novel: History, Geography, and Culture*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2006, vol. I.
- _____. *The Novel: Forms and Themes*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2006, vol. II.

- NEGRI, Antonio. *Political Descartes: Reason, Ideology and the Bourgeois Project*. Verso: Londres, 2007.
- OPPENHEIM, Lois. "Disturbing the Feasible: Object Representation in *Three Dialogues with Georges Duthuit*". *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, p. 75-88, 2003, vol. 13.
- PERLOFF, Marjorie. "The Silence That Is Not Silence: Acoustic Art in Samuel Beckett's *Embers*" (1999). Web Jan. 2017 <<http://marjorieperloff.com/articles/>>
- _____. "'In Love with Hiding': Samuel Beckett's War" (2005). Web Jan. 2017 <<http://marjorieperloff.com/articles/>>
- PLATÃO. *A República*. Trad. Eleazar M. Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2009.
- POE, E. A. *A narrativa de Artur Gordon Pym*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- POSTONE, Moishe. *Tempo, trabalho e dominação social*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- RAIMOND, Michel. *La crise du roman: des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris: J. Corti, 1993.
- _____. *Le roman depuis la Révolution*. Paris: A. Colin, 1981.
- REID, James H. "The Unnamable: The Death of the Ironical Self and the Return of History". *Proust, Beckett and Narration*. Cambridge: 2003.
- RICOEUR, Paul. "La psychanalyse et le mouvement de la culture contemporaine". *Le conflit des interprétations*. Paris: Seuil, 1969.
- RIPERT, Pierre. *Dictionnaire des synonymes de la langue française*. Paris: PML, 1995.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1963.
- ROBINSON, Michael. *The Long Sonata of the Dead: a Study of Samuel Beckett*. London: Rupert Hart-Davis, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". *Texto/Contexto I*. Perspectiva, 1996.
- SALMISTRARO, Renan. "O Romance: entre a história oficial e a alternativa". *Aletria*, v. 28, n. 1, p. 181-200, 2018.
- SCARRY, Elaine. "Nouns: The Realm of Things". *Resisting Representation*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- STANDING, Guy. *O precariado: a nova classe perigosa*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Don Quixote, 1992.

TOYNBEE, Arnold J. *Hellenism: The History of a Civilization*. Londres: Oxford, 1959.

UHLMANN, Anthony. *Samuel Beckett and The Philosophical Image*. New York: Cambridge University Press, 2006.

VALÉRY, Paul. "Hommage à Marcel Proust". *Variété*. Paris: Gallimard, 1924.

VEIT, Carola. "Catastrophe: *l'écriture anti-auoritaire de Samuel Beckett*". *La Main hâtive des révolutions*. Esthétique et désenchantement en Europe de Leopardi à Heiner Müller. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

WALDROP, Rosmarie. *Against Language?* Mouton: The Hague, 1971.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. Londres: Pimlico, 2000.

WELLMER, Albrecht. *Endgames: The Irreconcilable Nature of Modernity*. Cambridge, 1998.

WOLOSKY, Shira. *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford University Press, 1995.